"Das theoretische Problem der Transformation von epischen literarischen Werken in ein Kunstwerk der Gattung Film"

D I S S E R T A T I O N

zur Erlangung des akademischen Grades

doctor philosophiae (Dr. phil.)

vorgelegt der

Gesellschaftswissenschaftlichen Fakultät des Wissenschaftlichen Rates

der Humboldt-Universität zu Berlin

von

Dipl.-Dramaturg Beate Schönfeldt

geb. am 19. 10. 1947 in Dresden

Dekan: Prof. Dr. sc. oec. Waltraud Falk

Gutachter: 1. Prof. Konrad Schwalbe
2. Prof. Rudolf Jürschik
3. Dr. Joachim Bodag

Berlin, den 22.5.80

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

## Inhalt


| | | Seite |
|---|---|---|
| I. | Vorbemerkung | 1 |
| II. | Methodische Annäherung an das gattungstheoretische Problem der Transformation literarischer Werke in den Film | 10 |
| II.1. | Kulturelle und massenkommunikative Bedingungen und Ursachen für den gegenwärtigen Entwicklungsstand des Films | 10 |
| II.2. | Zur Methodik und Zielstellung der Arbeit | 20 |
| III. | Filme nach dramatischen und epischen literarischen Werken als Ausdruck der Veränderung der Beziehungen zwischen Film - Theater - Literatur und der Herausbildung filmspezifischer Darstellungsweisen | 23 |
| IV. | Film und Literatur - gattungsspezifische Merkmale als Bedingungen der Auflösung und Neuformierung literarischer Darstellungsweisen | 36 |
| IV.1. | Begründung des Vergleichs | 36 |
| IV.2. | Bemerkungen zu dem theoretischen Versuch, Literatur und Film zu vergleichen | 36 |
| IV.3. | Begründung der Anlehnung an Dieter Schlenstedt "Das Werk als Rezeptionsvorgabe und Probleme seiner Aneignung" für die Beschreibung gattungskonstituierender Merkmale der Literatur | 38 |
| IV.4. | Literarische Darstellungsweisen als Vorgabe für die Transformation - spezifische, gattungskonstituierende Merkmale der Literatur | 40 |

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548910_0004

Seite


| | | |
|---|---|---|
| IV.4.1. | Abgrenzung für den Untersuchungsgegenstand der Arbeit | 40 |
| IV.4.2. | Zusammenfassende Bemerkungen zur Spezifik literarischer Darstellung - theoretische Problemstellung für den Vergleich mit dem Film | 49 |
| IV.5. | Filmspezifische Merkmale | 50 |
| IV.5.1. | Film als Einheit von auditiven und visuellen Komponenten | 53 |
| IV.5.2. | Die besondere Wirklichkeitsnähe des Films | 55 |
| IV.6. | Zusammenfassende Bemerkungen zum Vergleich der gattungskonstituierenden Merkmale von Literatur und Film - Problemstellungen für die Analyse und Bewertung von Filmen nach literarischen Werken | 60 |
| V. | Der Transformationsprozeß<br>Die Zwischenstufe Szenarium<br>Grigori Kosinzew - "Gogoliade" | 74 |
| V.1. | Begründung der Beschäftigung mit der "Gogoliade" | 74 |
| V.2. | Inhalt und Anliegen der "Gogoliade" | 74 |
| V.3. | Phasen der Auseinandersetzung mit der literarischen Darstellungsweise der "Petersburger Erzählungen" in den Aufzeichnungen von Grigori Kosinzew | 78 |
| V.4. | Zusammenfassung<br>Theoretische Probleme, die sich aus der "Gogoliade" für die Untersuchung des Transformationsprozesses von literarischen Werken in den Film ergeben | 93 |

| | | Seite |
|---|---|---|
| VI. | Zum Verhältnis von filmischer und literarischer Darstellungsweise - untersucht an den Beispielen "Die Leiden des jungen Werthers", "Wahlverwandtschaften", "Nicht versöhnt", "Machorka Muff" und "Asche und Diamant" | 105 |
| VI.1. | Zielstellung für die Analyse | 105 |
| VI.2. | "Die Leiden des jungen Werthers" | 107 |
| VI.3. | Zusammenfassung | 127 |
| VI.4. | "Die Wahlverwandtschaften" | 129 |
| VI.4.1. | Zum Roman "Die Wahlverwandtschaften" | 131 |
| VI.4.2. | "Die Wahlverwandtschaften" als Film | 134 |
| VI.4.3. | Zusammenfassung | 148 |
| VI.5. | "Machorka Muff", "Nicht versöhnt" (und Effi Briest") | 151 |
| VI.6. | Zur Transformationsproblematik bei Gegenwartsromanen am Beispiel von "Asche und Diamant" | 161 |
| VI.6.1. | Das Transformationsproblem bei Gegenwartsliteratur | 161 |
| VI.6.2. | "Asche und Diamant" als Film | 166 |
| VII. | Zum Problemkreis filmische Darstellungsweise und das Verhältnis zum klassischen Erbe in Literatur und Kunst | 177 |
| VIII. | Theoretisch-methodische Überlegungen zu Prinzipien der Verfahrensweise in der theoretischen Analyse und publizistischen Auseinandersetzung und zu Kriterien der Bewertung und Einordnung von Filmen nach epischen literarischen Werken | 184 |

Seite

VIII.1. Prinzipien der Verfahrensweise in der Analyse von Filmen nach epischen literarischen Werken 188

VIII.2. Hinweise für mögliche Kriterien der Bewertung und Einordnung von Filmen nach epischen literarischen Werken 196

IX. Zusammenfassung und Ausblick auf weitere theoretische Untersuchungen 206

Quellennachweis und Anmerkungen 209

Sekundärliteratur 223

## I. Vorbemerkung

Auf dem III. Kongreß des Verbandes der Film- und Fernsehschaffenden wurde versucht, eine Standortbestimmung für Funktion und gesellschaftliche Wirksamkeit der Film- und Fernsehkunst in der DDR vorzunehmen und daraus die konkrete Aufgabenstellung für das Ende der siebziger und den Beginn der achtziger Jahre zu entwickeln. Zugleich entspricht diese Verständigung einem objektiven gesellschaftlichen Erfordernis, dem Filmemacher, Theoretiker und Publizisten sich stellen mußten.
Damit Film und Fernsehen in der nächsten Zukunft der sozialen Differenziertheit der Zuschauergruppen und den sich daraus ergebenden Ansprüchen an künstlerische Widerspiegelung besser gerecht werden können, mußten die objektive Situation analysiert und pragmatische Vorstellungen entwickelt werden.
In allen Beiträgen wurde eines deutlich: Die Filmemacher und Filmwissenschaftler sind sich der zunehmenden Verantwortung gegenüber dem Zuschauer bewußter geworden und bemühen sich, seinen berechtigten Ansprüchen gegenüber der massenwirksamsten Kunst kompetenter zu werden. Gleichzeitig wurde aber auch versucht, eine Analyse der großen gesellschaftlich-politischen und kulturellen Zusammenhänge zu geben, in denen Film und Fernsehen heute wirken. Wenn Andrew Thorndike in seinem Referat feststellt, daß "die Massenmedien Kino und Fernsehen (...) in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts eine rasante Entwicklung genommen" und "ein Zusammenspiel und in der Abgrenzung ihrer Wirkungen die kulturellen Gewohnheiten tief verändert" haben, so trifft das nicht zuletzt auch für Filme zu, die auf der Grundlage von literarischen Werken entstanden sind.
Auch auf diesem Gebiet haben Film und Fernsehen in der DDR gerade in den letzten Jahren eine diskussionswürdige Entwicklung genommen. Die Bedeutung, die solchen Filmen und Fernsehbeiträgen für ein herausbildendes Traditionsbewußtsein gegenüber der Kunst- und Kulturgeschichte zukommt, hat zu-

genommen. Beigetragen haben dazu nicht zuletzt die praktischen Ergebnisse einer bewußteren und zielgerichteteren Aneignung und Aufhebung von Literatur in den bewegten Medien. Für das Fernsehen sind hier beispielsweise zu nennen: Die Reihe von Fernsehfilmen, die nach den Fallada-Romanen "Wolf unter Wölfen", "Kleiner Mann - was nun?" und "Jeder stirbt für sich allein" entstanden sind. Hier wurde Falladas ausgeprägte Fähigkeit, Verhaltensweise und Lebensklischees der sogenannten "kleinen Leute" zu beschreiben und aufzudecken, genutzt für eine fernsehspezifische Interpretationsweise. Durch zum Teil meisterhafte schauspielerische Leistungen wurden diese Verhaltensweisen für den heutigen Zuschauer als identifizierbar gezeigt. Mittels einer dokumentarischen Ebene wurden aber auch gesellschaftliche und politisch-ökonomische Hintergründe erhellt, die in den Romanen fehlen. Wichtiger für eine bewußtere Gestaltung der Fernsehprogramme auf dem Gebiet der Aneignung und Aufnahme des Erbes der Literatur waren die Fernsehfilme nach den Romanen von Arnold Zweig "Der Streit um den Sergeanten Grischa", "Junge Frau von 1914" und "Erziehung vor Verdun" aus dem Zyklus "Der große Krieg der weißen Männer". Auch hier wurden gestalterische Lösungen gefunden, die das Problem des bürgerlichen Intellektuellen in der Zeit vor und während des I. Weltkrieges, das Zweig immer wieder mit ganzer Intensität beschreibt, für den Fernsehzuschauer der Gegenwart als historisch-gesellschaftlich bedingt erfaßbar machen.

Zu nennen sind aber auch solche Beiträge wie Manfred Wekwerths "Zement" nach Fjodor Gladkows gleichnamigen Roman und "Die unheilige Sophia" nach Eberhard Panitz. Ebenso wichtig waren "Die optimistische Tragödie", die Wekwerth für das Fernsehen neu inszenierte und "Der kaukasische Kreidekreis"[2], den Bellag nach der Modellinszenierung, die Brecht noch im BE besorgt hatte, für das Fernsehen aufbereitete.

Gegenüber den Beiträgen früherer Phasen der Entwicklung des Fernsehens in der DDR wurde hier eine neue qualität in

der Aneignung und Aufhebung von literarischen Werken - dramatischen und epischen -, mit den Mitteln des Fernsehens erreicht. Diese Qualität drückt sich vor allem darin aus, daß bewußt auf ein bestimmtes Bildungsniveau und vorhandenes Kunstverständnis abgezielt und auf dieser Grundlage Anregung und Provokation zur Auseinandersetzung mit den behandelten Problemen gegeben wurde, die für die geistig-kulturelle Entwicklung in der Gegenwart von Bedeutung sind.
Auch die DEFA hat in den letzten Jahren einige Produktionen angeboten, die auch hier anzeigen, daß der Film heute in der Lage ist, tatsächlich ein künstlerisch-originales Äquivalent für ein bestimmtes literarisches Werk anzubieten. Am Beispiel der DEFA-Filme "Wahlverwandtschaften" von Siegfried Kühn und "Die Leiden des jungen Werthers" von Egon Günther wird versucht, diesen Entwicklungsstand zu verdeutlichen.
Zwar ist die gegenseitige Einwirkung von Film und Fernsehen auf diesem Gebiet noch nicht genügend erforscht. Trotzdem kann man aber davon ausgehen, daß der Anspruch an den ästhetisch-künstlerischen Gehalt von Kinofilmen nach literarischen Werken durch die erwähnten Beiträge im Fernsehen gestiegen ist.
In der vorliegenden Arbeit wird sich vorwiegend auf die Transformationsproblematik und die Möglichkeiten der Analyse und Bewertung bei Kinofilmen konzentriert.
Die theoretische Behandlung der Transformationsproblematik wirft eine Vielzahl von Problemen auf. In der Arbeit kann dieser komplizierte und theoretisch wenig aufgearbeitete Komplex natürlich nicht in seinem ganzen Ausmaß behandelt werden, sondern es muß ein bescheidener, wenngleich notwendiger Ansatz betont werden.
Trotzdem soll kurz skizziert werden, welche Zusammenhänge verschiedener Wissenschaftsgebiete hierbei eine Rolle spielen:

1. Filme nach literarischen Werken sind zugleich auch ein Beitrag zur Aufhebung und Aneignung des Erbes der Kunst,

wie sie von der sozialistischen Kunstwissenschaft formuliert werden. Das heißt, sie sind auch in dem Zusammenhang der politisch-ideologischen Auseinandersetzung um die Kontinuität einer humanistischen Kunstverständnisses zu sehen, die zwischen den beiden weltanschaulich-philosophisch grundsätzlich verschiedenen ästhetischen Lagern des Sozialismus und des Imperialismus unvermindert hart stattfindet.

Dabei geht es hier nicht nur darum, die [illegible] die der Film von der literarischen Darstellungsweise anbietet, wissenschaftlich fundiert in diesem Zusammenhang zu analysieren, sondern auch darum, Mittel und Möglichkeiten zu bestimmen, die sie dem Zuschauer zum künstlerischen Erlebnis machen, das ihn in seiner Integration im Alltag betreffen und treffen kann.

"Die wissenschaftliche Aufarbeitung des Erbes, auf die Gegenstände des Erbes und deren objektiven Bezug zur Gegenwart gerichtet, ist unabdingbar. Sie transformiert sich aber nicht ohne die Teilnahme der Menschen an der Gesellschafts- und Kunstentwicklung in das subjektive Bewußtsein der Rezipienten. Leser, Hörer und Betrachter rezipieren Werke des Erbes sicher nicht nur, um ihr wissenschaftliches Geschichtsbild zu bereichern. Das kommt schließlich auch dabei heraus. Aber in erster Linie suchen sie nach ästhetischem Genuß, an den sehr unterschiedliche Ansprüche gestellt werden dürften."[3]

Diese Dimension der Wirkungsweise von Filmen nach literarischen Werken, zumal klassisch-humanistischen, zu klären, ist Aufgabe der Soziologie und Kulturwissenschaft.

2. Handelt es sich um ein ästhetisches, d. h. genuin gattungstheoretisches Problem, zu dem sowohl Erkenntnisse der Filmwissenschaft, speziell der Erforschung der Spezifik des Films, als auch der Literaturtheorie herangezogen werden müssen.

Auf diese Problematik konzentriert sich die Arbeit. Es wird versucht, die gattungsspezifischen Bedingungen für die Transformation literarischer Darstellungsweisen in

die Kunstgattung Film zu analysieren und zu beschreiben. Deshalb wird eine Gegenüberstellung und ein Vergleich der gattungskonstituierenden Elemente und Sachverhalte vorgenommen. Auf dieser Weise wird nachgewiesen, daß Film und Literatur auf völlig unterschiedliche Weise wirksam werden und die Filmkunst in jedem Falle etwas anderes hervorbringen muß, als dies durch die literarische Darstellung möglich ist. Die Bedeutungsrelevanz des Films ergibt sich aus anderen Komponenten u n d er verfügt über bestimmte spezifische Fähigkeiten, der Lösung der Gegenwart Inhalt und Anliegen zu vermitteln. Auch dieser Problemkreis kann nicht umfassend behandelt werden.

Vielmehr soll durch den Vergleich und die in der Arbeit daraus für die Analyse und Bewertung von Filmen nach literarischen Werken entwickelten Konsequenzen ganz besonders für die publizistische Auseinandersetzung, also für Kritiken und Rezensionen, Anregungen gegeben werden. Klarer ist hier nämlich eine große Unsicherheit feststellbar. Kriterien und Maßstäbe für die Bewertung der filmischen Darstellungsweise werden aus ganz unterschiedlichen Positionen heraus bezogen. Für die Filmpublizistik in der DDR gelten gegenwärtig vor allem zwei Ansatzpunkte. Der eine besteht darin, daß Kritiker und Rezensenten mit unterschiedlicher filmwissenschaftlicher Bildung versuchen, durch die Analyse und Bewertung bestimmter Mittel, die in dem jeweiligen Film entwickelt wurden, die Eigenständigkeit der Filmkunst zu betonen. Der andere drückt sich darin aus, daß Literaturwissenschaftler verstärkten Interesse an Filmen nach literarischen, - besonders klassischen -, Werken bekunden und auch im publizistischen Bereich ihre Positionen hierzu zu entwickeln beginnen.

Beides ist als sehr positiv zu bewerten. Beide Tendenzen bestehen aber vorerst n e b e n e i n a n d e r und vermissen auf die noch fehlende bewußtgemacht durchgeführte interdisziplinäre Zusammenarbeit der Wissenschaftsgebiete.

Die Bedingungen für die völlig unterschiedliche Wirkungsweise von Film und Literatur können in der vorliegenden Untersuchung nicht völlig geklärt werden, da hierfür noch Ergebnisse der Rezeptionstheorie und -psychologie fehlen. Als Anregung für weitergehende Untersuchungen kann nur der Vorschlag gemacht werden, Modelle der Rezeptionsprozesse, die die beiden Kunstgattungen bewirken, zu entwickeln und hieraus Vergleichsmöglichkeiten zu beziehen.
Da solche Modelle noch nicht vorhanden sind, kann gegenwärtig nur aus den unterschiedlichen gattungskonstituierenden Merkmalen und Elementen auf die Verschiedenartigkeit der Wirkung geschlossen werden.

3. Es handelt es sich nicht zuletzt um ein filmpraktisches Problem.
Der konkrete Prozeß des Filmemachens ist bisher von der Filmwissenschaft kaum aufgearbeitet. Es gibt zu wenig Anhaltspunkte und Methoden, die ihn bewußter machen könnten.
Dieses Problem erscheint aber für die Transformation von literarischen Darstellungsweisen in den Film besonders brennend.
Mit der Auseinandersetzung um die "Gogoliade" von Grigori Kosinzew wird zumindest der Versuch unternommen, einen Beitrag zum Selbstverständigungsprozeß der Filmemacher bei der Transformation von Literatur in den Film zu leisten.
Die Auseinandersetzung um Filme nach literarischen Werken birgt also eine Vielzahl ungeklärter Probleme und Zusammenhänge, an deren Bewältigung verschiedene Wissenschaftsdisziplinen mitarbeiten müssen. Da es sich hierbei aber gerade um eine der wohl massenwirksamsten Formen der Aufhebung und Aneignung des Erbes in der Kunst handelt, (wobei dieser Begriff in der Arbeit nicht eng und nur anwendbar auf die sogenannte klassische Kunst verstanden wird) ist die Verantwortung, die die Filmemacher hier übernehmen, sehr groß. Denn gerade beim gegenwärtigen

Stand der Entwicklung der Filmkunst kann durch ihre Mittel und Möglichkeiten dazu beigetragen werden, Kontinuität in den Rezeptionsbedürfnissen und Rezeptionsweisen herzustellen.

## II. Methodische Annäherung an das gattungstheoretische Problem der Transformation literarischer Werke in den Film

Wir sehen uns heute einer nahezu unübersehbaren Zahl von Filmen gegenüber, die nach literarischen Werken entstanden sind, bzw. nach "Motiven", die Romanen, Erzählungen und Dramen mehr oder weniger "frei" entnommen werden.
Der Trend, literarische Darstellungsweisen zu "verfilmen", nimmt eher zu als ab. So sehr der Film im Laufe seiner Entwicklung gerechtet hat mit der vermeintlichen Nähe zum Theater und auch zur Literatur, so wenig hat er aufgehört, sich immer wieder an literarischen Werken zu versuchen, seine spezifische Wirkungsweise und seinen besonderen Kunstcharakter gerade auf diesem Gebiet zu dokumentieren.

Dabei ist der Anspruch, auf diese Weise eine ganz eigenartige und vom literarischen Werk unabhängig zu betrachtende Wirkung zu erzielen, ganz besonders in letzter Zeit im nationalen wie auch im internationalen Maßstab sehr gestiegen.

1. Wenn im Folgenden auf einige kulturelle und massenkommunikative Bedingungen und Ursachen für den heute zu konstatierenden Entwicklungsstand des Films und seiner Emanzipation gegenüber den Darstellungsweisen von Theater und Literatur eingegangen wird, dann geschieht das, um die praktischen und theoretischen Probleme, die heute noch bei der Produktion und bei der Analyse und Bewertung von Filmen nach literarischen Werken bestehen, als auch historisch bedingt zu benennen.
   Da Filme nach literarischen Werken zugleich auch den Stand der Emanzipation gegenüber Theater und Literatur und einer bestimmten historisch determinierten Wechselbeziehung zwischen diesen Kunstgattungen ausdrücken, können theoretische und praktische Probleme, die gegen-

wärtig für diesen Bereich des Filmschaffens bestehen, besser geklärt werden, wenn zumindest Aspekte der historischen Veränderung gekennzeichnet werden.

T.T. In dem historischen Prozeß der Herausbildung filmspezifischer Gestaltungsweisen und der Selbstverständigung über Mittel und Möglichkeiten, künstlerische Abbilder von der Wirklichkeit zu formen, haben sich die Möglichkeiten des Films geändert, literarische Darstellungsweisen zu transformieren. Ebenso hat sich das Interesse der Filmmacher an der Literatur gewandelt.
In diesem Prozeß mußte sich die entscheidende neue Qualität künstlerischer Widerspiegelung, die die technische Reproduzierbarkeit visueller und später audiovisueller Dokumente von der Wirklichkeit bedeutete, innerhalb einer sich entwickelnden Kunstgattung erst konsolidieren.
In den letzten Jahren nun hat die Filmkunst eine Souveränität ihrer Mittel und Möglichkeiten erreicht, die es ihr erlaubt, in ästhetische Bereiche vorzudringen, die denen der Literatur zumindest potentiell nicht mehr nachstehen.
So sind Filme heute in der Lage, sich an komplizierter strukturierte literarische Darstellungsweisen heranzuwagen, ohne daß dabei, - wenn wir vom künstlerisch anspruchsvollen Film ausgehen -, die Intensität der Wirkungsweise verlorenginge. Diese neue Qualität drückt sich vor allem darin aus, daß immer mehr darauf verzichtet wird, den Anspruch zu erheben, das literarische Werk in eine absolut gültige filmische Variante zu übertragen und es vollkommen auszuschöpfen. Gerade dieser falsche Anspruch hatte in der Vergangenheit die Folge, daß lediglich eine illustrierende Version zustande kam, die in scheinbar größter "Hochachtung" und mit dem Anspruch auf "Werktreue" entstanden war. Man kann hier sehr viele Beispiele anführen. Hingewiesen sei hier nur auf die Massenproduktionen in kapitalistischen Ländern.

Der Film hat heute einen Entwicklungsstand erreicht, der es ihm einmal erlaubt, eine eigenständig wirkende Variante vom jeweiligen literarischen Werk anzubieten, zum anderen aber auch im kunsthistorisch-ästhetischen Sinne zur Aneignung und Aufhebung des Erbes in der Kunst und in der Literatur im besonderen beizutragen.
Es gilt heute also weniger zu beweisen oder darüber zu rechten, o b der Film in der Lage ist, literarische Darstellungsweisen adäquat zu transformieren, als vielmehr, seine b e s o n d e r e n g a t t u n g s s p e z i f i s c h bedingten M ö g l i c h k e i t e n, eine aktuelle, gegenwartsbezogene Sicht auf die Tradition der Kunst und Literatur zu vermitteln, zu untersuchen und zu beschreiben. Das ist die Fähigkeit des Films, von der Aitmatow sagt, daß sie ihn organisch mit der heutigen Prosa verbinde, "die danach strebt, den Menschen in der untrennbaren Verbindung von Vergangenheit und Zukunft zu erfassen..."[4)]

1.2. Gegenüber dieser Entwicklung der Film- und Fernsehkunst fällt immer wieder der Rückstand der Theorie auf. Dabei bezieht sich dieser, wie schon gesagt, weniger auf die Einzelwissenschaften, als vielmehr auf nötig werdende Systemuntersuchungen. Auch in der marxistischen Kunstwissenschaft gibt es hierzu nur Ansätze. Denken wir beispielsweise an die Möglichkeiten, kybernetische und semiotische Modellvorstellungen auch für ästhetische Sachverhalte anzuwenden, wie sie am Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre für die marxistische Kunstwissenschaft, besonders für Literatur- und Filmtheorie entwickelt wurden. Wenn später auch kritisiert wurde, daß die hier praktizierten Gesichtspunkte der Untersuchung von Kunstwerken nicht ausreichen, um ihre Funktion und Wirkungsweise entsprechend der marxistischen Auffassung von der Abbildfunktion und der Integration des Kunstwerkes innerhalb einer historisch-gesellschaftlich determinierten Kommunikationssituation zu klären, so

finden sich hier doch produktive Ansätze gerade für Detailanalysen.
Zu erinnern ist auch an die Sozialpsychologie, die Kommunikationstheorie und die Rezeptionspsychologie, die sich in den letzten Jahren zu stabilieren begonnen haben.
Wenn sich beispielsweise Literaturwissenschaftler der DDR wie Robert Weimann, Dieter Schlenstedt, Manfred Naumann u. a. gegenwärtig mit den verschiedensten Richtungen und Konsequenzen westlicher strukturalistischer und formalistischer Theorien auseinandersetzen, so muß das a u c h gewertet werden als der Versuch, die marxistische Kunstwissenschaft dahingehend anzureichern, daß ihre methodologischen Ansätze und Verfahrensweisen dem gegenwärtigen Stand der Wechselwirkungen von Kunst und gesellschaftlicher Realität und der Beziehungen zwischen den einzelnen Gattungen differenzierter gerecht werden.
Das Problem der Transformation von Literatur in den Film war lange Zeit ausschließlich Angelegenheit der Filmwissenschaft. Die Literaturtheorie beginnt sich erst in letzter Zeit mit den Möglichkeiten des Films, dem literarischen Werk gerecht zu werden, zu befassen. Vorher wurde der Film bis auf einige Randbemerkungen abgetan. Das liegt natürlich auch daran, daß der Film tatsächlich erst beim gegenwärtigen Stand seiner Entwicklung in der Lage ist, eigenständig wirkende ästhetisch-künstlerisch überzeugende Varianten anzubieten.
Auffallend ist auch, daß Filmwissenschaftler in Diskussionen, aber auch in Kritiken und Rezensionen oft nicht genügend in der Lage sind, den Rezipienten Kriterien für die Bewertung und Einordnung eines Films nach einem literarischen Werk zu geben. Besonders bei Filmen nach relativ unbekannten Werken wird zumindest in Zuschauergesprächen der Sachverhalt der Transformation beinahe völlig ignoriert. Damit begibt man sich aber auf die Ebene des durchschnittlichen Rezipienten, der in solchem

Fällen allenfalls aus dem Vorspann erfährt, daß es sich um einen Film nach einer literarischen Vorgabe handelt. Etwas anders sieht es aus, wenn es sich um einen Film nach einem bekannten Werk handelt, das zum allgemeinen Bildungsgut gehört. Dann werden strenge Vergleiche zwischen dem Buch, bzw. der Vorstellungswelt, die um es herum entstanden ist, und dem Film angestellt. Dieser Art des Vergleiches hält die Filmvariante oftmals nicht stand. Hier benötigen die Rezipienten Anregungen von seiten der fachlichen Gesprächspartner, aber eben vor allem von Kritik und Rezension, die das Problem des Transformations p r o z e s s e s mit in die Bewertung der filmischen Darstellungsweise einbeziehen müssen.

Es gibt inzwischen verschiedene theoretische Arbeiten und Artikel über die Transformationsproblematik. Zu nennen sind hier zum Beispiel die Dissertation von Ernst-Hermann Schauer, die sehr umfangreiche Arbeit von Alfred Estermann und die Überlegungen, die André Bazin über die Beziehung des Films zum Theater und zum Roman in seinem Buch "Was ist Kino?" anstellt. In irgendeiner Weise berühren beinahe alle Theoretiker, die sich mit der Spezifik des Films auseinandergesetzt haben, auch die Transformationsproblematik, ihre Möglichkeiten und Grenzen. So auch Siegfried Kracauer als wichtigster Vertreter der positivistischen Einschätzung filmspezifischer Wirkungsmöglichkeiten. Auch der Franzose Christian Metz, der den Film als künstlerische Sprachform untersucht und Ergebnisse der Semiologie anführt, berührt diese Problematik. Nicht zu vergessen sind die Auseinandersetzungen sowjetischer Sprach-, Literatur- und Filmwissenschaftler, von denen besonders auf Jurij N. Lotman und sein Buch "Probleme der Kinoästhetik, Einführung in die Semiotik des Films"[5] hingewiesen werden soll. Auch die traditionellen Theoretiker des Films wie Arnheim, Béla Balázs u. a. haben sich mit dieser Problematik ausführlich beschäftigt.

In all diesen Arbeiten wird eines klar: Das Problem der

Transformation von literarischen Werken in die Gattung Film ist nicht getrennt zu betrachten vom Stand der Herausbildung filmspezifischer Gestaltungsweisen und der theoretischen Auseinandersetzung damit.
Für die Untersuchung des Transformationsprozesses und für die Entwicklung möglicher Prinzipien der Verfahrensweise in der Analyse und Kriterien der Bewertung und Einordnung spielt besonders ein Aspekt der Auseinandersetzung um die Spezifik des Films eine wesentliche Rolle. Das Dort ist der bis heute nicht abgeschlossene Streit um das "Primat des Bildes". Diese positivistische Auffassung von der Spezifik des Films herrscht besonders bei westlichen Theoretikern vor. Ihr ästhetischer Herangehen an die Spezifik filmischer Darstellung verschiebt die Möglichkeiten für Kommensurabilität des Films mit anderen Gattungen der Kunst auf einseitige Weise, wenn sie nicht gar verhindert werden. Für das Gebiet der Transformationsproblematik hat das dann natürlich ganz entscheidende Konsequenzen. So geht z. B. Alfred Estermann in seinem Buch "Verfilmung literarischer Werke"[6] ganz strikt davon aus, daß der Film als vorwiegend visuell wirkende Kunst zu sehen ist, der dann selbstverständlich starke Grenzen gesetzt sind, Literatur zu adaptieren. Aber auch marxistische Theoretiker und Kritiker beziehen diese Position noch mehr oder weniger bewußt.
In seiner Arbeit "Sprache im Spielfilm" hat sich in letzter Zeit Dieter Wolf umfassend mit dieser Auffassung und ihren Auswirkungen auf das praktische Spielfilmschaffen der DEFA auseinandergesetzt. Er weist hier auch, wieweit auch marxistische Praktiker und Theoretiker noch entfernt sind von der Bewältigung des Problems der S y n t h e s e von visuellen und auditiven Komponenten im Film.
Die Reduzierung des Transformationsproblems auf Möglichkeiten der Entsprechung im visuellen Bereich hat zur Folge, daß nahezu alle bisherigen Arbeiten bei dem Ver-

gleich bzw. der Gegenüberstellung von Literatur als schriftsprachlicher Kunst und dem Film als visueller Kunst stehenbleiben. Die Möglichkeiten des Films, Literatur zu adaptieren, werden so von vornherein beschränkt.
Mehr oder weniger bleibt es dann bei der Einteilung literarischer Werke in zwei Typen, die Kracauer in seiner Filmtheorie vornimmt, von denen nur ein Typ, nämlich die literarischen Werke, die es vermeiden, "an Situationen, Ereignisse und Beziehungen zu rühren, die nicht bis zu einem gewissen Grad physische Realität durchscheinen lassen..."[7], für die Transformation als geeignet erklärt werden.
Dagegen werden Romane, in denen das "innere Kontinuum" nicht durch eine "Kontinuität materieller Phänomene dargestellt und angedeutet"[8] wird, von Kracauer als ungeeignet für den Film bezeichnet.
Die praktische und theoretische Bewältigung dieses Problems wird nicht zuletzt dadurch erschwert, daß der Film am Anfang seiner Entwicklung tatsächlich als Ausgleich gegenüber einem einseitig ausgebildeten verbal-begrifflichen Bewußtsein gewirkt hat und auch so verstanden wurde.
Diese einseitige Ausprägung des verbal-begrifflichen Bewußtseins konnte entstehen durch die rapide Wissenschaftsentwicklung im 19. Jahrhundert und die damit verbundene Entwicklung spezialisierter rationaler Bewußtseinsprozesse.
Vor allem die Entwicklung des Stummfilms hat hier mehr als einen Ausgleich geschaffen. Heute hat durch die Entwicklung des Fernsehens die Rezeption von Dokumenten und bildhaften Darstellungen zeitweise das kontrollierbare Maß überschritten. Man spricht nicht umsonst vom "Zeitalter der Bilder".
Erst jetzt, und besonders in der sozialistischen Gesellschaft, wird das Problem der theoretischen und praktischen Bewältigung der Synthese von visueller und verbaler

Komponenten der kulturellen Entwicklung als eine wesentliche Voraussetzung harmonischer Persönlichkeitsbildung verstanden.
Gerade der Film- und Fernsehkunst kommt dabei auf Grund ihrer Massenwirksamkeit eine besondere Rolle zu.
Es gibt zu diesen Zusammenhängen noch relativ wenig theoretisches Material. Auffallend allerdings ist, daß sich bisher verhältnismäßig mehr westliche Theoretiker mit dieser Problematik beschäftigt haben.
Zu nennen ist hier besonders Christian Metz, der die These aufstellt, daß die Synthese von visueller und verbaler Komponente der kulturellen Entwicklung im "Innern des Geschichtssinns"[9] manifestiert ist. Die Aufgabe des Films besteht nach seiner Theorie darin, die Strukturen dieses Geschichtssinns bewußt zu machen. Der Film selbst sei Ausdruck der Bewältigung dieser Aufgabe, die natürlich historisch-kulturell determiniert ist. Aus diesem Grunde setzt sich Metz sehr entschieden mit theoretischen und praktischen Verfechtern einer Stummfilmideologie auseinander, wie auch mit solchen, die den Film rein "technisch-sensorisch" in seine Bestandteile zerlegen. Metz ist sich der Schwierigkeit bewußt, die Einheit von visuellen und auditiven Komponenten im Film beschreibbar zu machen. Indem er aber die historisch-kulturelle Dimension ihres Zusammenwirkens einbezieht und auch die Einheit beider im Bewußtsein konstatiert, wendet er sich gegen jede Art trennender Betrachtung, wie sie in den sechziger Jahren weit verbreitet war und bis heute noch nicht überwunden ist.

Dieter Wolf hat mit seiner Arbeit einen wichtigen Beitrag auf diesem Gebiet geleistet. Er konzentriert sich auf die dramaturgisch genaue Analyse der Möglichkeiten von Sprachformen im Film. Die Synthese von visuellen und auditiven Komponenten wird hier zwar sehr nachhaltig postuliert, der dramaturgisch-filmpraktische Ansatz erweist sich aber als nicht genügend überzeugend. Die Methode der relativen Isolierung in der Untersuchung

auditiver Gestaltungsmöglichkeiten des Films, die in Polemik zur Auffassung vom Primat der visuellen Komponente ihre Berechtigung hat, führt zudem zu dem Mißverständnis der Betonung sprachlicher Mittel gegenüber den visuellen.
Gerade für eine Untersuchung der Transformationsproblematik ist der Stand der Auseinandersetzung um diesen Zusammenhang der Spezifik filmischer Wirkungsweise von großer Bedeutung.
In die Methodik der vorliegenden Untersuchung gegenüber Aspekten abzugrenzen, die zur Klärung der Spezifik filmischer Darstellung gehören, muß noch ein weiterer, für die historische Entwicklung des Films zur eigenständigen Kunstgattung wesentlicher Gesichtspunkt bezeichnet werden: In Filmen nach literarischen Werken drückt sich immer ein bestimmtes Wechselverhältnis zu anderen Kunstgattungen aus,-besonders zum Theater, der Literatur und in der Gegenwart ganz besonders zum Fernsehen. Mit Entstehung und Entwicklung des Films ist aber zugleich ein komplizierter Neuorientierungs- und Selbstverständigungsprozeß der Künste verbunden, zu dessen Klärung kulturhistorische, sozialpsychologische und massenkommunikative Zusammenhänge herangezogen werden müssen.
Dieser Prozeß, der innerhalb der Gattungen und Medien und zwischen diesen stattfindet, kann bis heute nicht als abgeschlossen bezeichnet werden. Er resultiert aus der umfassenden Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse mit der Entstehung sozialistischer Bedingungen des sozialökonomischen wie auch des kulturellen Lebens. Damit verbunden ist zugleich auch die prozeßhafte Veränderung des Verhältnisses der Massen zu Kunst überhaupt und ein sich entwickelndes Medienbewußtsein. Das Verhältnis Kunst - Wirklichkeit hat sich also gerade in der Zeit der relativ kurzen Entwicklung der Filmkunst ganz entscheidend gewandelt. Das heißt aber, daß für die Bewertung und Einordnung eines Films nach einem litera-

sehen Werk Zusammenhänge mit wirksam werden, die die Wirkungsweise und Bedeutung der Filmvariante in einem allgemeineren kulturell-historischen Kontext verständlich machen. Die Basis solcher Wandlungsprozesse im Verhältnis Kunst - Wirklichkeit ist in der ständigen Veränderung unserer materiell-technischen Basis zu suchen, die den Alltag der Menschen ganz entscheidend differenziert hat.

"Mit der Durchdringung des Arbeitsprozesses durch die Wissenschaft und bedingt durch den damit verbundenen hochgradig arbeitsteiligen Charakter des Produktionsprozesses und den wiederum damit verbundenen hohen Grad der Abhängigkeit der einzelnen Teiloperationen innerhalb eines konkreten Produktionsprozesses, verschiedener Produktionsprozesse innerhalb eines Produktionszweiges, schließlich der einzelnen Produktionszweige innerhalb der Volkswirtschaft voneinander, sind die notwendigen Aufgaben immer weniger durch den 'Heroismus eines einzelnen Ansturms' zu lösen, immer mehr werden sie den 'andauerndsten, hartnäckigsten, schwierigsten Heroismus der a l l t ä g l i c h e n ' Arbeit erfordern. Das ist wesentlich für die qualitativen Veränderungen in den Erscheinungen, worin sich das wachsende Selbstbewußtsein der Volksmassen heute zeigt."[10]

Wenn auch in der Analyse des Transformationsprozesses solche Zusammenhänge erkennbar werden, so kann in dieser Arbeit aber doch nur auf Prinzipien der Verfahrensweise in der Analyse und Kriterien der Bewertung und Einordnung eingegangen werden, die mehr unmittelbar praktisches Bedeutung haben.

Um, weitergehend, die Filmvariante auch in ihrer Funktion und Wirkungsweise für ein bestimmtes kulturelles und kulturpolitisch gesteuertes Niveau bewerten zu können, fehlen noch anwendbare theoretische Ansätze.

In den bisherigen Arbeiten über das Problem der Transformation von Literatur in den Film fällt noch ein weiterer Aspekt auf: Sofern die Untersuchung nicht aus der

Sicht der Literaturwissenschaft stattfindet (was bei Alfred Estermann zum Teil der Fall ist) wird der Gattungscharakter literarischer Werke relativ wenig einbezogen oder teilweise auch falsch gesehen.
Ein nicht unwesentliches Anliegen dieser Arbeit ist es, gattungskonstituierende Merkmale der Literatur, wie sie die marxistische Literaturwissenschaft in den letzten Jahren formuliert hat, als eine V o r a u s s e t z u n g für den Transformationsprozeß miteinzubeziehen. Denn gerade in ihm wird und muß der Gattungscharakter des literarischen Werkes aufgelöst werden.

2. Zur Methodik und Zielstellung der Arbeit

2.1. Die Transformationsproblematik ist nicht unabhängig zu sehen von der Entwicklung des Films und seiner Beziehung besonders zu Theater und Literatur.
Vollständigkeit seines Gattungscharakters erreicht der Film erst mit Hinzukommen von Sprache und Ton zum Ensemble der Gestaltungsmittel.
Probleme in der Praxis der Filmproduktion wie auch in der theoretischen Auseinandersetzung sind bis heute belastet von den verschiedenen Phasen der Filmentwicklung.
Aus diesem Grunde wird ein historischer Abriß gegeben, der den Stand der Entwicklung der Filmkunst auf dem Gebiet der Aneignung und Aufhebung des literarischen Erbes klären helfen soll.

2.2. Literatur und Film bewirken einen völlig verschiedenen Rezeptionsprozeß. Das ergibt sich aus den unterschiedlichen gattungskonstituierenden Merkmalen und Elementen, die das Zusammenwirken von Denken und Vorstellung, wie es in der Rezeption stattfindet, auf verschiedene Weise steuern.
In einem Vergleich der gattungskonstituierenden Merkmale von literarischer und filmischer Darstellung wird

versucht, zugleich auch die B e d i n g u n g e n für die Veränderung des Aussagenbereiters eines literarischen Gebildes bei der Transformation in den Film aufzuzeigen.

2.3. In Transformationsprozessen wird in verschiedenen Phasen die gestaltsprachliche Einheit der literarischen Darstellung aufgelöst und neustrukturiert für die Bedingungen der spezifisch anderen Gattung Film.
Dabei wird zugleich auch eine Variante der Interpretation kreiert, die sich aus den Anliegen des Autors und dem Verhältnis des Filmemachers zur literarischen Darstellung ergibt.
In der Analyse und Auseinandersetzung mit den Schülern zu einem Film nach Gogols "Petersburger Erzählungen" von Grigori Kosinzew wird versucht, die Phasen und Ebenen der Transformation zugleich auch als Voraussetzung für Prinzipien der Verfahrensweise in der Analyse des fertigen Films und für Kriterien seiner Bewertung und Einordnung zu definieren.

2.4. Der Film ist beim gegenwärtigen Stand seiner Entwicklung in der Lage, eine eigenständige und von der literarischen Vorgabe relativ unabhängig wirkende Variante anzubieten. Trotzdem ist eine Beziehbarkeit filmgestalterischer Lösungen auf die literarische Darstellungsweise nicht zu leugnen. Man kann also von einem Verhältnis zwischen literarischer und filmischer Darstellungsweise sprechen.
In den Analysen konkreter Filmbeispiele wird das nachgewiesen und beschrieben.

2.5. Ziel der Arbeit ist es, aus den behandelten Zusammenhängen Prinzipien für die Verfahrensweise in der Analyse und Kriterien der Bewertung und Einordnung der Filmvariante für die Praxis der Filmrezeption zu entwickeln.

Diese werden sehr betont aus dem gattungsspezifischen Unterschied von Literatur und Film entwickelt.
Auch in den Teilanalysen an Filmbeispielen wird eine Gesamtsprechung besonders auf die Wirkungsmöglichkeiten konzentriert, die sich aus der Gattungsspezifik ergeben. Die Methode der Arbeit, die sich bewußt auf den gattungstheoretischen Aspekt der Transformationsproblematik konzentriert, bedingt eine relative Vernachlässigung des semantischen Aspekts. Es wird deshalb im Autoreferat eine Teilanalyse vorgenommen, die die hier reduzierte semantische Seite nachträgt.

## XII. Filme nach dramatischen und epischen literarischen Werken als Ausdruck der Veränderung der Beziehungen zwischen Film - Theater - Literatur und der Herausbildung filmspezifischer Darstellungsweisen

1. Wenn im Folgenden ein kurzer Abriß der Veränderung der Verhältnisses von Film, Theater und Literatur gegeben wird, so ist damit beabsichtigt, historische Ursachen und Hintergründe zu benennen, die das Problem der Transformation von literarischen Darstellungsweisen in die spezifisch andere Kunstgattung Film in praktischer und theoretischer Hinsicht bis heute belasten. Aus der doch relativ kurzen, aber auch komplizierten Entwicklung des Films und seiner Wechselbeziehung zu den anderen Gattungen der Kunst wird die gegenwärtig noch bestehende Unsicherheit der Filmemacher bei der Auflösung und Neuformierung literarischer Werke erklärt, ebenso auch die als mangelhaft zu bezeichnende methodische Auseinandersetzung von Filmwissenschaftlern, Kritikern und Rezensenten mit solchen Filmvarianten. Wenn hierbei auch nur das Problem der Transformation von Dramen eingegangen wird, so vor allem deshalb, weil der Film in seiner historischen Entwicklung davon ausgegangen ist.

2. Der Prozeß der Herausbildung der Filmspezifik und der Emanzipation des neuen Mediums gegenüber den traditionellen Kunstgattungen, besonders Theater und Literatur, wurde oft beschrieben.[11] Weniger theoretisches Material gibt es über die Veränderungen des Verhältnisses des Films zu Theater und Literatur, und die Auswirkungen dieser Veränderungen auf das praktische und theoretische Problem der Transformation literarischer Werke in den Film.
Es wurde schon einleitend festgestellt, daß für diesen Zusammenhang umfassende interdisziplinäre Untersuchungen notwendig sind, auf die sich noch nicht ge-

stützt werden kann.

Für den Film wurden von Anfang an dramatische, später auch epische Vorlagen benutzt. Das lag vor allem daran, daß er sich eines spezifischen Kunstcharakters noch nicht bewußt sein konnte und die Berufung auf Literatur eine erste Orientierung an Künstlerischem bedeutete.

"Bevor er das Ausdrucksmittel war, was wir kennen, war er ein einfaches mechanisches Verfahren der Aufzeichnung, Erhaltung und Reproduktion visueller Ereignisse - des Lebens, des Theaters oder auch kleinerer speziell ausgedachter Inszenierungen, die in Grunde jedoch rein Theaterhaft blieben -, kurz ein 'Mittel der Reproduktion', um die Formulierung von André Malraux wieder aufzunehmen."[12]

Zudem waren bekannte Vorlagen die Garantie für Wirksamkeit. Aus diesem Anfängen rührt die Abneigung der Literaturwissenschaft gegenüber dem Film, die bis heute noch nicht gänzlich überwunden ist und dazu geführt hat, daß Literaturwissenschaftler sich sehr wenig um die Möglichkeiten bemüht haben, die der Film tatsächlich entwickelt hat, einem literarischen Werk zu entsprechen.

2.1. Es konnte selbstverständlich in der ersten Phase der Entwicklung des Stummfilms noch nicht darum gehen, eine spezifisch-filmische Variante und Interpretation eines Dramas zu geben. Vorerst wirkte der Film primär als technisches Medium und in diesem Sinne schien er geeignet, Theateraufführungen zu vervielfältigen, kopieren und in ihrer Wirkungsweise zu erweitern.

Béla Balász hat zurecht den Zusammenhang benannt zu anderen Methoden der Rationalisierung des modernen Lebens in der Hochkonjunktur des Kapitalismus wie beispielsweise die Gründung der großen Verlagsanstalten, Zeitungstrusts usw.[13]

Bekannte dramatische Vorlagen täuschten vor allem aber über den grundsätzlichen Mangel des neuen Mediums hin-

weg, nämlich das Fehlen der Sprache und den Ton. Klassische Stoffe und identifizierbare Dramenkonstruktionen bewirkten, daß die Rezipienten den tieferen Sinn und Zusammenhänge der sehr banalisierten und auf billige Kinoeffekte reduzierten Handlung ergänzen konnten. Die Möglichkeit, Dramen filmisch wiederzugeben, sind bei diesen ersten Versuchen der Transformation beschränkt auf die äußere Handlung, die Charakterisierung den äußeren Habitus der Figuren und das Interieur der einzelnen Szenen.

Aus diesem Grunde beschränkt sich auch die theoretische Auseinandersetzung darauf, den Film als Möglichkeit zu erfassen, die Bedingungen einer Theateraufführung durch seine visuellen Mittel zu erweitern.

Béla Balázs trifft in einem Artikel 1930[34] die zutreffende Feststellung, daß die Filmkunst da beginnt, wo die wesentlichen Darstellungsbedingungen einer Theateraufführung aufgelöst werden. Das sind die räumliche Totalität, die unveränderte Distanz des Rezipienten zu der sich auf der Bühne abspielenden Szene und die damit unveränderte Einstellung innerhalb einer Szene.

Trotzdem wirkten die ersten Dramenadaptionen nur, indem sie den theaterhaften Charakter der Darstellung besser hervorhoben, weniger im Sinne der Transformation in eine spezifisch andere Kunstgattung.

Auf Grund der technischen Möglichkeiten, die der Film entwickelte, ergab sich eine bestimmte Konkurrenz zwischen Film und Theater. Der Film versuchte, das Fehlen der Sprache durch immer feinsinnigere visuelle Möglichkeiten auszugleichen, die auf der Bühne nicht vollzogen werden konnten.

Wesentlich war vor allem die Einbeziehung der Landschaft und großzügiger Bewegungen in ihr.

Gerade in Bezug auf Dramenadaptionen mußte der Film aber schnell an Grenzen stoßen, da die Grundeinheit

S e h e n und H ö r e n herstellte. Für den
bzw. wirkten oftmals hemmend.

Beispielsweise sagt in seinem Aufsatz "Für ein 'unreines Kino' - Plädoyer für die Adaption", daß es sich beim Theater im Gegensatz zum Roman um einen falschen Freund des Films handele. "...seine trügerischen Ähnlichkeiten mit dem Film führten diesen in eine Sackgasse, zogen ihn auf den abschüssigen Weg des nur Bequemen und Gefälligen. Wenn dennoch das dramatische Repertoire des Boulevardtheaters beispielsweise Ursache für einige wenige gute Filme gewesen ist, so deshalb, weil der Regisseur mit dem Stück so frei umgegangen ist wie mit einem Roman und im wesentlichen nur die Personen und die Handlung übernommen hat."15)

Es soll auf diese Problematik hier nicht ausführlicher eingegangen werden. Zu konstatieren ist aber, daß der Film und auch das Fernsehen heute so weit entwickelt sind, daß Dramenkonstellationen sehr weitgehend aufgelöst werden können, so daß tatsächlich filmspezifische Leistungen entstehen und man von einer eigenständigen Filmvariante sprechen kann. Zu erinnern ist hier etwa an den "Hamlet" von Grigori Kosinzew.

Überzeugender wirken allerdings doch solche Dramenadaptionen, die den grundsätzlichen Theatercharakter, den das Drama braucht, nicht zerstören, vielmehr erkennen, daß es sich um die Wiedergabe in einem anderen Medium handelt. Hier liegen noch weitreichende Möglichkeiten für das Fernsehen. Als ein Beispiel, bei dem diese Methode konsequent durchgeführt wurde, kann die Fernsehfassung "Der kaukasische Kreidekreis" (Regie Lothar Bellag) bezeichnet werden, die die Brechtsche Modellinszenierung im Berliner Ensemble zur Vorlage hat.

Für eine Darlegung der Bedingungen, unter denen sich das Verhältnis des Films gegenüber Theater und Literatur gewandelt hat und die dazu geführt haben, daß er beim gegenwärtigen Entwicklungsstand in der Lage ist, eine "adäquate" künstlerische Lösung anzubieten, gilt es hier nur festzustellen, daß Dramenadaptionen im

allen bisherigen Phasen der Entwicklung der filmischen Darstellung das Emanzipationsproblem gegenüber der theaterhaften Darstellung eher verdeutlichen als lösen helfen.

2.2. Der entwickelte Stummfilm, der sich schon differenzierteren Möglichkeiten, vor allem dem Mittel der Montage, bewußt sein konnte, greift dann auch entschieden mehr nach epischer Literatur.
Grundsätzlich erscheinen epische literarische Konstruktionen für den Stummfilm geeigneter, da der Dialog hier nur ein Mittel unter anderen ist, und die Konstruktion eines Romans oder einer Erzählung sich leichter auflösen läßt. Inwieweit die einseitig visuelle Auflösung dem komplizierten ästhetischen Gefüge der Literatur gerecht werden konnte, sei vorläufig dahingestellt. Fest steht, daß der Stummfilm etwa ab 1911 gerade durch Adaptionen epischer literarischer Werke Mittel und Möglichkeiten innerhalb des visuellen Bereichs entwickeln konnte, die ihn von dem einschränkenden Bühnenstil entfernten und befähigten, seinen spezifischen Widerspiegelungsbereich zu finden.
Aber auch bei Transformationen epischer Literatur in der Stummfilmentwicklung kann es, aus heutiger Sicht betrachtet, weniger um eine Wertung der jeweiligen Variante gehen als vielmehr um die Feststellung, daß die oftmals rigorose Ausbeutung der Literatur geholfen hat, den spezifischen Kunstcharakter des Stummfilms zu entwickeln und gegenüber dem Theater abzugrenzen.
So differenziert der visuelle Bereich des Films auch mit den Mitteln der Kamera, der Montage, der Blendtechnik, den Aufnahme- und Kopiermethoden gestaltet werden konnte, das Unbehagen gegenüber der Literatur mußte bleiben und damit auch die Abneigung von Literaturwissenschaftlern gegenüber dem Film.
Je sicherer der Film sich seiner Gestaltungsmittel und -möglichkeiten wurde, desto stärker forderten dann

auch viele Praktiker und Theoretiker, daß er sich grundsätzlich von Theater und Literatur entfernen müsse.

Ein wichtiger Vertreter dieser Auffassung war Béla Balázs, aus dessen Äußerungen die Notwendigkeit der Bestimmung des Films auf seine schon erreichte Eigenständigkeit und Andersartigkeit deutlich wird. "Regisseur und Schauspieler (die beim Film in einem ganz anderen Verhältnis zueinander stehen wie auf dem Theater) könnten am ehesten mit Improvisatoren verglichen werden, die vielleicht eine Idee, eine kurze allgemeine Inhaltsangabe von einem anderen bekommen haben, d o c h d e n T e x t s i c h s e l b e r d i c h t e n . Denn der Text des Films besteht aus seiner Textur, aus jener Sprache der Bilder, wo jede Gruppierung, jede Gebärde, jede Perspektive, jede Beleuchtung jene poetische Stimmung und Schönheit auszustrahlen hat, die sonst die Worte eines Dichters enthalten. Auch bei einem Gedicht und einer Novelle kommt es ja am wenigsten auf den bloßen Inhalt an. Feinheit und Kraft des Ausdrucks machen den Dichter. Feinheit und Kraft der Bildwirkung und der Gebärde machen die Kunst des Films aus. D e r u m h a t e r n i c h t s m i t d e r L i t e r a t u r z u s c h a f f e n ."[16]

Über eine sehr intensive Debatte um den "reinen Film"[17] in Frankreich berichtet René Clair in seinem Aufsatz "'Reiner' Film und Dichtung". "Um 1925 sprach alles vom Purismus."[18] Am prägnantesten äußert sich dabei Henri Chomette, der Bruder von Clair. "Aber der Film braucht sich nicht auf bloße Wiedergabe zu beschränken. Er kann auch schöpferisch sein und hat bereits eine Art Eigenrhythmus geschaffen. Filmrhythmus ist eine Potenz, die jenseits von Tatsachenlogik und Realität Visionen erzeugt, wie sie nur im Verein von Linse und Filmband zustande kommen. Was echter, oder auch 'reiner', von allen dramatischen und dokumentarischen Ele-

menten befreiter Film sein kann, lassen einige Werke unserer subtilsten Regisseure ahnen. Dort beginnt erst die filmische Fabulierfreude, und hieraus kann sich einmal eine 'sinfonische Optik' entwickeln."[19])
Auch Cocteau, Paul Valery u. a. bezogen ähnliche Positionen. Die Einsicht, daß der Film das Theater nicht ersetzen und literarische Werke auch nur bedingt wiedergeben konnte, ergab sich folgerichtig aus den Bedingungen der neuen Kunst, der vorerst eine Komponente ihrer Ausdrucksweise fehlte. Sie war verbunden mit der Forderung nach Originalstoffen für den Film. Erwähnenswert in diesem Zusammenhang ist ein Unternehmen, das für das wachsende Interesse von Schriftstellern und Dramatikern für die neue Kunst steht, nämlich die Gründung eines "Lichtspielverlags", in dem Originaldrehbücher entwickelt werden sollten. (Maßgeblich beteiligt waren Gerhart Hauptmann, Hermann Sudermann, Max Halbe, Hugo von Hofmannsthal, Johannes Schlaf u. a.)
Der Versuch, von Theater- und Literatur"verfilmungen" wegzukommen, zeugt dabei weniger von einem "schlechten Gewissen" gegenüber diesen Künsten, als vielmehr von der richtigen Erkenntnis, daß eine weitere Annäherung an theatralische und literarische Darstellungsweisen für die Entwicklung und Entfaltung des spezifischen Kunstcharakters des Films hinderlich geworden war.
Die Initiative des "Lichtspielverlags" blieb erfolglos. Das vor allem deshalb, weil diese Dramatiker und Schriftsteller zu wenig Kenntnis von der Spezifik des Films mitbrachten und sehr wenig zur Emanzipation gegenüber Theater und Literatur beitragen konnten.
Für die Filmentwicklung ähnlich folgenlos, aber für das allgemeine Bewußtsein von Künstlern und Schriftstellern, daß mit dem Film neue große Möglichkeiten künstlerischer Gestaltung verbunden waren, sehr anregend, ja aufreizend, war jenes Unternehmen, das von Kurt Pinthus geleitet wurde, nämlich die Herausgabe des

"Kinobuches" im Jahre 1914. "Das Kinobuch, halb ein preziöser Scherz, halb ein ernstliches Bemühen, dem Kino neue Stoffe und Motive zu geben, bietet eine Galerie von Filmen, die ohne schon vorhandene Erzählungen zu benutzen, eigens von Schriftstellern und Schriftstellerinnen für das Kino erdacht sind. Das Kinobuch ist das unterhaltsamste, lustigste und rührendste Buch. Drollige und groteske Szenen, Menschenschicksale, soziale Bilder, phantastische Situationen rollen sich im bunten Wechsel ab. Jeder Autor hat sich bemüht, kinematographisch zu sehen und irgendeine knappe literarische Form für seine Kinoides zu finden."[20] Beteiligt an dieser Initiative von bekannten Schriftstellern, dem Stummfilm Stoffe zuzuführen, die sie für kinospezifisch hielten, waren: Kurt Pinthus, Albert Ehrenstein, Max Brod, Walter Hasenclever, Ludwig Rubiner, Richard A. Bermann, Heinrich Lautensack, Else Lasker-Schüler, Philipp Keller, Elsa Asenijeff, Julie Jolowicz, Otto Pick, Paul Zech und der tschechische Erzähler Frantisek Langer.

In dem abschließenden Brief von Franz Blei wird die durchaus positiv zu bewertende Absicht dieses Kollektivs deutlich, Motive und Themen aufzugreifen, die in der späteren Entwicklung des Films tatsächlich zu seinen wichtigsten Wirkungskomponenten wurden: "Man filme Lebensläufe unserer Zeit, Den Schlosser zum Beispiel, den Landarbeiter, den Kommis, den Kaufmann, den Beamten. Nicht nur, um die technische Seite seiner Tätigkeit, nicht nur, um etwa zu zeigen, wie eine Lokomotive gemacht wird oder ein Feld bestellt, nein! Ich meine die menschliche Seite, von der Geburt an, das Zimmer der Eltern, den Spielplatz, die Schule, die Lehre, die Kaserne, die Liebschaft, das Vergnügen, die politische Versammlung, die Krankheit, das Altern und das Sterben."[21]

Erst später gelingt es Autoren, meist in engster Zusammenarbeit mit den Regisseuren, filmspezifische Stoffe zu entwickeln. "Kennzeichnender aber für das Verhältnis

Film - Literatur ist die Tatsache, daß man sich im Besitz eigener gültiger Aussagemöglichkeiten, bei den wichtigsten Filmen der zwanziger Jahre den Rückgriff auf die vorgeformte Literatur versagen konnte. Eine Reihe großer Begabungen - von Lubitsch bis Lang - gelingt es auch stofflich selbständig zu sein und filmeigene Wege zu beschreiten. Dies beginnt mit dem Inauguralwerk des 'expressionistischen' Filmstils D a s  K a b i n e t t  d e s  D r .  C a l i g a r i und setzt sich über  S c h e r b e n  und  D e r  l e t z t e  M a n n fort bis  T a b u . Nur wenige wirklich bedeutende Filme jener Jahre gehen auf Literatur zurück."[22)]

Der Einfluß von Theater und Literatur tritt in diesen Filmen aber eigentlich nur vermittelter auf. Sie sind prinzipiell nicht mehr emanzipiert gegenüber traditionellen Darstellungsweisen als Filme nach literarischen Werken.

Die Einflüsse realisieren sich bei diesen Filmen nach Originalstoffen besonders über Stilentwicklungen, die der spezifischen Widerspiegelungsweise des Films entweder entgegenkommen, wie etwa die Richtung der Neuen Sachlichkeit, oder ihn doch wieder sehr in die Nähe traditioneller Kunstgattungen bringen, wie die Stilentwicklung des Expressionismus. So bilden sich in der expressionistischen Phase des Films vor allem grafische und theatralisch-pantomimische Gestaltungsmittel aus.

Dagegen wurden im sowjetischen revolutionären Filmschaffen der zwanziger Jahre gestalterische Lösungen entwickelt, die einmal das Fehlen der Sprache weniger als Mangel, denn als Voraussetzung für künstlerische Abstraktion erscheinen ließen. Zum anderen wurden hier durch das vielbeschriebene und sehr wichtige Mittel der Montage filmspezifische Wirkungsweisen erzielt, die heute noch maßgebend sind. Zu denken ist beispielsweise an Eisensteins Theorie von der "Montage der Attraktionen", die er in seinen frühen Filmen "Streik" und "Panzerkreu-

zer Potemkin" anwendete. "Das ist jene Verbindung von Spielteilen, die beim Zuschauer eine direkte Emotion hervorrufen soll, ohne sich an andere assoziative Reihen oder eine andere Bedeutungsfüllung zu wenden."[23] Aber auch die unter dem Begriff "Kuleschow-Effekt" bekannt gewordene Montagemethode steht für den ganz eigenen Weg, den der sowjetisch-revolutionäre Stummfilm gegangen ist, auf dem eigenständig wirkende gestalterische Lösungen gefunden wurden, die mehr als in Deutschland den Film gegenüber Theater und Literatur emanzipieren halfen. "So wird eine Montagephrase genommen, das heißt eine bestimmte Kombination gefilmter Einzelteile. Eines der Teile ändert sich, und die ganze Phrase erhält eine neue Bedeutung."[24]

Auch der französische Avantgarde-Film, als dessen wohl bedeutendsten Vertreter man René Clair ansehen kann, entwickelt sich unabhängiger von traditionellen Darstellungsweisen des Theaters und der Literatur. Prinzipiell bestimmend für das Problem der Transformation von Literatur in den Film und die Entwicklung ganz eigenständiger unabhängiger Wirkungen auf dieser Basis bleibt aber in der Stummfilmzeit die E i n s e i t i g k e i t der Gestaltungsmöglichkeiten. (Wir wissen heute, daß diese einseitige Entwicklung des Films durch ökonomische und politische Interessen der spätkapitalistischen Gesellschaft noch verlängert und forciert wurde.)

Die Kompliziertheit der Entwicklung der neuen Kunst sollte nur deshalb aufgezeigt werden, weil bestimmte Auswirkungen das Verhältnis von Film, Theater und Literatur und die Auffassungen darüber, ob und inwieweit der Film in der Lage ist, literarische Vorlagen zu adaptieren, auch heute noch beeinflussen.

3. Zusammenfassend für die Darstellung dieser Problematik während der Stummfilmzeit kann gesagt werden: Der Film mußte sich erst einmal vom rein technischen Reproduk-

tionsverfahren weg zu künstlerisch orientierten Gestaltungsweisen hin bewegen. Die Anlehnung an die Bedingungen einer Theateraufführung und später die nahezu völlig unkontrollierte Ausbeutung epischer literarischer Stoffe haben dazu geführt, daß innerhalb der grundsätzlichen Einschränkung, nämlich des Fehlens der Sprache, Gestaltungsmittel ausgebildet wurden, die die Wirkungsweise des Mediums Film abgrenzend von anderen entscheidend prägten.
Beeinflußt auch durch Stilentwicklungen, die sich in der allgemeinen Auf- und Umbruchzeit der Kunst am Anfang des XX. Jahrhunderts manchmal von heute auf morgen ändern konnten, kam es dazu, daß bestimmte Gestaltungsmittel, wie z. B. die grafisch-pantomimischen in der Phase des deutschen Expressionismus, sich im Film sehr einseitig und übermäßig betont ausbildeten.
Insgesamt ging es aber darum, eine anderen Kunstwerken ebenbürtige, wenn nicht überlegene ästhetisch-künstlerisch intensive Wirkung zu erzielen.
Mit dem Hinzukommen der Sprache und des Tons beginnt ein komplizierter Prozeß der Neuverteilung von Funktionen und Wirkungsweisen der Gestaltungsmittel. Gleichzeitig ändert sich dadurch aber auch das Verhältnis der filmischen Darstellung zur Wirklichkeit sowie zu den traditionellen Kunstgattungen, besonders Theater und Literatur, ganz entscheidend.
Von diesem Zeitpunkt an sind auch die Möglichkeiten des Films, literarische Darstellungsweisen zu transformieren, unter ganz anderem Aspekt zu betrachten.
Die theoretische Fragestellung, ob und inwieweit Filme in der Lage sind, "adäquate" Varianten zu literarischen Darstellungsweisen anzubieten, ist natürlich von dieser Vervollkommnung des Gattungscharakters des Films beeinflußt. Mit dem gegenwärtig noch nicht abgeschlossenen philosophisch-weltanschaulich begründeten Streit um das Primat von visueller Komponente in der filmischen Darstellungsweise ist beispielsweise auch das Problem ver-

wurden, daß nur eine bestimmte Art von literarischer Darstellung für die Transformation in den Film besonders geeignet sei.

Die praktischen Ergebnisse der Filmentwicklung in den letzten 30 bis 40 Jahren sind Ausdruck dafür, wie, beeinflußt von ganz unterschiedlichen philosophisch-theoretischen Positionen, darum gerungen wird, daß der Film auch als Transformation einen literarischen Werkes Eigenständigkeit und Originalität in der künstlerisch-ästhetischen Wirkung erreicht.

Deshalb ist die theoretische Analyse und Bewußtheit der Transformationsproblematik für den gegenwärtigen Stand der Filmentwicklung stark unabhängig von der Entwicklung der Filmkunst und der sich daraus ergebenden theoretischen Auseinandersetzung um die Spezifik filmischer Darstellung zu sehen.

## IV. Film und Literatur - gattungsspezifische Merkmale als Bedingungen der Aufhebung und Neuformierung literarischer Darstellungsweisen

1. Zum dem Abriß der historischen Verhältnisse im Verhältnis Film - Theater - Literatur, der zugleich auch den Aspekt der Problemgeschichte für Filme nach literarischen Werken mit einbrachte, sollen nun die gattungskonstituierenden Elemente und Merkmale von Literatur und Film als Voraussetzung und Bedingung für den Transformationsprozeß betrachtet werden. Das erscheint notwendig, weil, wie schon erwähnt, in bisherigen Arbeiten zu diesem Thema zumindest [illegible] Setzung nicht richtig oder einseitig dargestellt wurde. Aber gerade durch die Beschreibung der großen Unterschiede beider Künste können das praktische Problem der Transformation verdeutlicht sowie auch Einsichten in die Verschiedenartigkeit der Rezeptionsprozesse gegeben werden.

2. Bemerkungen zu dem theoretischen Versuch, Literatur und Film zu vergleichen

Dieser Versuch muß im Rahmen der vorliegenden Arbeit von vornherein abgegrenzt werden. Es soll nicht der Anspruch erhoben werden, Unterschiede und Berührungspunkte literarischer und filmischer Darstellungsweisen im umfassenden Sinne zu analysieren.
Die Untersuchung konzentriert sich auf konstituierende Komponenten beider Künste, die für das gattungstheoretische Problem der Transformation von Bedeutung sind.
Klassische Ansätze für eine solche Untersuchung, wenn sie hier auch sehr zweckgerichtet vollzogen werden soll, sind Lessings Ausführungen über den Unterschied zwischen Poesie und Malerei in seinem "Laokoon"[25], in dem er den Unterschied zwischen beiden Künsten aus den Mitteln und Zeichen begründet, die sie verwenden. Grundsätzlich

Für unsere Untersuchung sind hierbei die Ergebnisse, die die moderne Literaturwissenschaft hinsichtlich der s y m b o l i s c h e n "Bildhaftigkeit" der Literatur hieraus bezogen hat.
Wesentlich ist auch die Auseinandersetzung von Marx mit Hegels idealistischer Theorie, daß der "Geist" im Äußeren, also in dem Material Sprache keine ihm entsprechende "Objektivität" finden könne.[26]
Dagegen gilt der Einwand von Marx: "Der Geist hat von vornherein den Fluch an sich, mit Materie behaftet zu sein, mit bewegten Luftschichten, Tönen."[27]
Materialistische Literaturwissenschaftler verweisen daher für den grundlegenden Sachverhalt "des M e d i u m s des literarischen Gehalts"[28] auf die von Marx entwickelte Modellvorstellung der Wechselwirkung von Produktion und Konsumtion. Dadurch, daß das Produkt "wirkliches" Produkt erst in der Konsumtion wird, ist es eben nicht subjektiviert, sondern es ist wie Marx in den "Grundrissen" ausführt, Gegenstand, in dem die Tätigkeit in Form "der Ruhe, fixiert, materialisiert"[29] wird. Wichtig für die Literaturtheorie ist hierbei, daß es derart zugleich Voraussetzung neuer Tätigkeit ist.
Moisej Kagan bemerkt, daß "jedes Kunstwerk" geschaffen wird, "damit es auf Verstand und Gefühl der Menschen einwirkt", und daß "außerhalb dieser Einwirkung" [...] "jede Statue nicht mehr als Stein, Holz oder Metall" ist, "dem eine bestimmte Form gegeben ist", und "ein Bild ein Stück Leinwand, auf welches die farbige Darstellung eines Gegenstandes geworfen wurde."[30] So wendet er das Marxsche Modell auf die Produktion von Kunst und ihre Rezeption an.
An dieser Stelle muß die in diesem Kapitel vorgenommene Untersuchung der gattungskonstituierenden Elemente und Komponenten von Literatur und Film noch in einen Zusammenhang gestellt werden, der nicht ignoriert werden soll.
Bei Kunstwerken aller Gattungen handelt es sich um spezi-

verständlich um ästhetische Gebilde, die semantische, syntaktische u n d pragmatische Funktionen aufweisen.

Da Kunst in jedem Falle auf die Vermittlung von Bedeutungen abzielt, ist Kommensurabilität im umfassenden Sinne gegeben.

Bei allen gravierenden Unterschiedlichkeit der Gattungen Literatur und Film, die im Folgenden analysiert und gegeneinandergestellt werden soll, sind beide Gattungen in der Funktion der Vermittlung von Bedeutung invariant. Auf der Grundlage dieser prinzipiellen Kommensurabilität kann der Vergleich der gattungskonstituierenden Komponenten überhaupt erst stattfinden.

Als theoretische Vorgabe für eine Auseinandersetzung mit gattungsspezifischen Aspekten literarischer Texte beziehe wir uns auf den Beitrag von Dieter Schlenstedt "Das Werk als Rezeptionsvorgabe und Probleme seiner Aneignung" in "Gesellschaft, Literatur, Leser - Literaturrezeption in theoretischer Sicht". Das vor allem deshalb, weil Schlenstedt aus marxistischer Sicht einen Entwurf zur Spezifik literarischer Darstellung entwickelt, der in Methode und Begriffsverwendung für eine Gegenüberstellung zur theoretischen Auseinandersetzung in der marxistischen Filmwissenschaft um die Spezifik des Films geeignet erscheint, und weil die Orientierung auf das literarische Werk als Rezeptionsvorgabe wesentliche Ansätze für die Untersuchung der Aufhebung und Veränderung der Wirkungsweise von Literatur durch Transformation enthält.

Obwohl er sich ausdrücklich dem Gegenstand Literatur als Rezeptionsvorgabe widmet und gattungsspezifische Merkmale unberücksichtigt, die den Rezeptionsprozeß beeinflussen und steuern, wird der gesellschaftlich-historische Aspekt der Entstehung nicht außer acht gelassen.[1]

In diesem Sinne grenzt er sich einleitend ab gegenüber

Vertretern der psychologischen Ästhetik, der phänomenologischen und der strukturalistischen Ästhetik. Besonders setzt er sich mit solchen bürgerlichen Vertretern wie Wellek, Warren, Trabant und Bühler auseinander. "Man hat versucht, sich die Problematik des Werkes mit Hilfe der Saussureschen Kategorien langue (Sprache) und parole (Sprechen)[32] zu nähern. Das Werk als Schrifttext erschien dann entweder als eine langue (Wellek und Warren) oder als eine parole (Trabant). Widersprüche zeigen an, daß mit Hilfe der beiden Kategorien das Problem nicht erfaßt werden kann. Ihre Erweiterung vollzog bereits Bühler mit seiner Erinnerung an das Humboldtsche Kategorienpaar der Sprache als energeia oder ergon - der Sprache als einer Fähigkeit und Tätigkeit, der Sprache als eines Produkts oder eines Werkes dieser Tätigkeit.
Indem Bühler diese Kategorien mit den erstgenannten in Verbindung brachte, bestimmte er das Werk als Resultat einer konkreten, auf eine bestimmte, speicherungsfähige Hervorbringung zielende Tätigkeit, als ein subjektentbundenes dafür intersubjektiv fixiertes sprachliches Phänomen einer niederen Formalisierungsstufe."[33]
Diese Abgrenzung des Problems von Funktion und Wirkungsweise eines schriftsprachlichen Kunstwerkes gegenüber bürgerlich-idealistischen Auffassungen, wie sie Schlenstedt hier vornimmt, ist zutreffend auch für den hier zu untersuchenden Sachverhalt.
Ebenso für eine notwendige Abgrenzung gegenüber schon vorhandenen theoretischen Beiträgen zum Problem der Transformation literarischer Darstellungsweisen in den Film, ganz besonders gegenüber der Arbeit von Alfred Estermann, ist die von Schlenstedt entwickelte Auffassung von der Spezifik der Literatur innerhalb eines bestimmten historisch determinierten Kommunikationsgefüges sehr geeignet.

## 4. Literarische Darstellung als Vorgabe für die Transformation - spezifische, gattungskonstituierende Merkmale der Literatur

4.1. Bei der Behandlung spezifischer, gattungskonstituierender Merkmale der Literatur soll sich auf solche Aspekte beschränkt werden, die für die Untersuchung des Problems der Transformation wesentlich erscheinen, bzw. die im Prozeß der Transformation aufgelöst, verändert und neuformiert werden müssen.
Ein wichtiger Ausgangspunkt für die Darstellung der Spezifik literarischen Werke ist die Feststellung, daß die marxistische Literaturtheorie nicht mehr auskommt mit der Behauptung, daß das literarische Werk eine auf "speicherungsfähige Hervorbringung zielende sprachliche Tätigkeit" sei, die subjektentbunden wirkt. "Texte werden erkennbar als besondere Hervorbringungen, als Gegenstände, die prinzipiell nicht ohne Subjekt existieren, die aber Objektivität durch ihre Einsetzung in gesellschaftliche Systeme und in Bezug auf gesellschaftliche Fähigkeiten erhalten."[34]
Wesentlich ist die Unterscheidung zwischen literarischem Text und literarischer Darstellung:
"Das literarische Werk ist also keine Einheit von gleichartigen Bestandteilen. Medien und Zeichenträger sind materieller Natur, sie verbinden die Subjekte des Austausches. Text und Darstellung sind ideelle Komplexe auf verschiedener hierarchischer Höhe, hervorgebracht durch Leistungsfähigkeiten der jeweils niedrigeren 'Schicht', mit der sie jeweils untrennbar verbunden sind. Man kann aber nicht sagen, daß die Zeichenträger den Text, der Text die Darstellung, die Darstellung die Modell- und Symbolbezüge 'hervorbringen'."[35]
Immer wieder betont wird die Abhängigkeit dieser Funktionen von der menschlichen Tätigkeit und den damit gegebenen gesellschaftlichen Bezügen. Relative Unabhängigkeit existiert auf jeder dieser Ebenen allerdings in

Form von Möglichkeiten, "und diese existieren nur dank der Beziehbarkeit dieser Ebenen auf gesellschaftliche Systeme, in die sie eingebettet sind: die Sprache, die Darstellungsweisen, das gesellschaftliche Bewußtsein in seinen kognitiven und existentiellen Aspekten."[36]
Konstatiert wird eine relative Identität und Nichtidentität des literarischen Werks, die determiniert wird durch die historische Veränderung der Bezugsmöglichkeiten der einzelnen hierarchischen Ebenen.
"Gebildet als Werk der Möglichkeit nach, hat es eine real zu nennende Möglichkeit stets nur in bezug auf bestimmte Bedingungen."[37]
Diese mögliche Veränderung der Bezugsmöglichkeiten der hierarchischen Ebenen von literarischen Werken erklärt sich auch aus der Zweiseitigkeit sprachlicher Zeichen. Der literarische Text weist, wie jeder Text, auf Grund der Zweiseitigkeit sprachlicher Zeichen, ihrer Form und ihrer Inhaltsseite, zwei Dimensionen auf: "eine Struktur von Zeichengestalten, im Falle der Literatur von Buchstabenfolgen, denen über einen Code eine Folge von Lautgebilden zugeordnet ist, und eine semantische Struktur, als deren Kern wir die Darstellung bezeichnet haben."[38]
Die Darstellung ist also eine Funktion des Textes.
Abgrenzend gegenüber bürgerlichen Theorien und modernistischen Poetiken, die die Darstellung auf die Leistung von isolierten Wörtern, Syntagmen, Begriffen und Spannungen, die sich zwischen diesen und der Vorstellung des Lesers ergeben können, reduzieren, begründet die marxistische Literaturtheorie die Darstellungsfunktion

a l s  e i n e  L e i s t u n g  v o n  S ä t z e n .

Dagegen versuchen modernistische Poetiken die Grammatik zu überwinden, indem die Dialektik von Sprache und Denken als absolut gesetzt wird und somit eine ebenso absolute Abhängigkeit des Denkens von der Sprache postuliert wird.
Der tiefere philosophische Hintergrund solcher Theorien resultiert aus der Negierung der Erkenntnisfunktion der

literarischen Darstellung und der Kunst überhaupt. Genau ähnlich wie bei Filmtheoretikern und -praktikern, die vom Positivismus beeinflußt sind, ist hier zu differenzieren zwischen der subjektiv richtig empfundenen Entfremdung des Menschen von seiner gesellschaftlichen Umwelt, der daraus resultierenden subjektiv positiven Absicht, den Rezipienten aus Klischees und Manipulationen zu befreien, und der objektiv positivistischen Basis, die die Kunst in die Position eines Registrators von Verfall und Destruktion bringt.

Wichtigster Vertreter dieser Methode der Sprachkritik ist der Verfasser des berühmt gewordenen "Tractatus logico-philosophicus" (1921) Ludwig Wittgenstein. Dieser vom Neopositivismus ausgehende Sprachanalytiker vertritt die Auffassung, "daß die Wirklichkeit aus atomaren, voneinander isolierten Einzeltatsachen bestehe, deren Struktur in entsprechenden Elementarsätzen widergespiegelt werde. Die Welt sei die Gesamtheit der elementaren Tatsachen."[39]

Demgegenüber beruft sich die marxistische Literaturtheorie in der Begründung der Darstellungsfunktion durch Sätze auf den Widerspiegelungsbereich der Literatur, **nämlich die Elemente der Wirklichkeit und die Relationen zwischen diesen Elementen.**

**"Sätze sind sprachliche Ausdrucksformen für die Widerspiegelung von entfalteten** (von mir hervorgehoben - B. S.) Sachverhalten, von Dingen mit ihren Eigenschaften, Beziehungen zwischen Dingen, Tätigkeiten mit ihren Bezügen. Wörter dagegen sind sprachliche Ausdrucksformen für die Widerspiegelung von einzelnen Strukturelementen der Sachverhalte, von Individuen, Eigenschaften, Beziehungen."[40]

Die syntaktischen Zusammenhänge literarischer Werke, - auf der Ebene des literarischen Textes, also der Grammatik, - weisen **Analogiebeziehung** zu

den Relationen der Elemente der Wirklichkeit auf.

Es erscheint für den hier behandelten Zusammenhang überflüssig auszuführen, daß ein literarisches Werk selbstverständlich Elemente und Beziehungen zwischen diesen aufweisen kann, die in der Wirklichkeit nicht vorhanden sind. Das Verhältnis der einzelnen literarischen Ebenen, aber auch bestimmter Formen und Genres zur Wirklichkeit ist bestimmt durch die schriftsprachliche Darstellung. Das bedeutet aber, daß die Vermittlung "eines lebendig wirkenden Ganzen" auf Grund des sprachlichen Mediums nur sukzessive geschehen kann.

"Je nach der von einer bestimmten Abbild- und Kommunikationsfunktion geforderten und gewählten Konkretheit wird das Ganze in einer Folge von Sachverhalten durch Sätze dargestellt, die jeweils besondere Eigenschaften, Beziehungen, Tätigkeiten festlegen. Gerade dies begründet auf elementarer Stufe den notwendig konstruktiven (von mir hervorgehoben - B. S.) Charakter jeder sprachlichen Darstellung und den notwendig aktiven (von mir hervorgehoben - B. S.) Charakter ihrer Verarbeitung."[47])

Ein wesentlicher Aspekt der Spezifik der literatur, der für das Problem der Transformation in die Gattung Film von Bedeutung ist, ist die Darstellungsweise.

Die Darstellungsweise ist bestimmend für die Form des literarischen Werks und seine spezifische Funktion innerhalb einer kulturell-historisch determinierten Kommunikationssituation. In ihr realisiert sich das Verhältnis von relativ abstrakt-begrifflichen, also geistigen und relativ konkreten, mehr bildhaften Sachverhalten. "Zwischen der verallgemeinernden Zusammenfassung vieler Bestimmungen in einigen wesentlichen Merkmalen und der Ausführlichkeit, der Fülle der Details,

zwischen einem Bildloswerden des Gefüges, einer verschwimmenden Unbestimmtheit und einer nicht mehr zu realisierenden Überbestimmtheit des Ganzen gibt es viele Möglichkeiten, e i n e d a s G a n z e p r ä g e n d e M i t t e f e s t z u l e g e n."[42]
(von mir hervorgehoben - B. S.)
In der Darstellungsweise eines literarischen Werks ergeben sich Beziehungen zu bestimmten Stilrichtungen, von denen man als Extreme etwa den Naturalismus und den Symbolismus in der Literatur nennen könnte. Ebenso wichtig sind aber die verschiedenen Möglichkeiten der Organisation und Kombination, die auf unterschiedlich abstrakter Ebene, innerhalb des e i n z e l n e n literarischen Werk zu analysieren und zu beschreiben sind.
Die Darstellungsweise ist abhängig von der "Perspektivität" der Sätze, bzw. der von ihnen entwickelter Sachverhalte.
"Das betrifft speziell den Standpunkt, von dem aus die Sachverhalte erfaßt werden - als nah vor Augen gerückt oder überschauend erblickt, als gegenwärtig vorhanden oder als erinnert, als wirklich oder als möglich; das betrifft ihre Prägung durch besondere kommunikative Funktionen wie Urteil, Aufforderung, Frage, Erklärung, Erörterung, Ausdruck einer Empfindung oder Protokoll einer Beobachtung usw.; das betrifft schließlich ihre Bestimmtheit durch die Art, mit der die kommunikativen Funktionen einen Sprecher voraussetzen oder mit der ein solcher Sprecher in einer besonderen kommunikativen Funktion verschwindet."[43]
In der Darstellungsweise, die eine Leistung schriftsprachlich organisierter Sätze und Satzzusammenhänge ist, realisiert sich auch ein bestimmtes i n n e r e s V e r h a l t e n des Autors, bzw. dieses wird repräsentiert u n d werden Möglichkeiten für ein inneres Verhalten des Rezipienten vorgegeben. Die Darstellungsw e i s e eines literarischen Werks ist somit die

wie für die Unterscheidung bestimmter unterschiedlicher Genres wie auch einzelner Werke.

Das Problem der literarischen Darstellungsweise, also die Art und Weise, wie schriftsprachliche Sätze Sachverhalte entwerfen, berührt ein anderes, das für alle Gattungen mit erzählender Intention von Bedeutung ist. Es handelt sich hierbei um das Verhältnis von Denotation und Konnotation. Diese Begriffe entstammen der Glossematik, deren bedeutendster Vertreter wohl Louis Hjelmslev ist.[44]

Die Art und Weise literarischer Darstellung wird von Hahlenstedt verstanden als eine Kommunikationsform, die innerhalb eines Systems der Konnotation funktioniert. Bezogen auf schriftsprachliche Kunst, wird Konnotation definiert als die i n d i r e k t e n Mitteilungen, die aus verschiedenen B e s o n d e r h e i t e n s p r a c h l i c h e r E i n h e i t e n über das hinaus, was sie bezeichnen, entnommen werden können, z. B. über eine bestimmte stilistische Intention, eine bestimmte Kundgabe der Bewußtseinslage des Sprechers, eine bestimmte Zugehörigkeit zu einem Sprecher, zu einer Regional- oder Nationalsprache.

Alle angegebenen Möglichkeiten zu einer 'konnotativen Semiotik' beziehen sich offenbar auf eine Sprachkenntnis, die nicht nur Elemente und Regeln von Sätzen einer bestimmten Sprache umfaßt, sondern ein Wissen um Beziehungen verschiedener Sprachsysteme, Dialekte und Idiome, um verschiedene Sprachfunktionen und deren 'Stile', um das Verhältnis zwischen der Sprache und dem Menschen, der sie gebraucht, und zwar hinsichtlich seiner konstanten wie aktuellen Eigenschaften bzw. seiner Befindlichkeit."[45]

Für das Problem der Untersuchung der Transformation von literarischen Werken in die spezifisch andere Kunstgattung Film muß auf das Verhältnis von Denotation und Konnotation hier kurz eingegangen werden. Das deshalb, weil bei der Auflösung und Neuformierung der literarischen

Darstellungsweise für die Gestaltung des Films dieses Verhältnis grundsätzlich geändert wird. Das ist schon begründet in dem für den Film charakteristischen Dualismus von technischem Reproduktionsverfahren und künstlerischem Ausdrucksmittel, auf den im Folgenden noch eingegangen wird. Besonders Christian Metz beschäftigt sich unter dem Aspekt der semiologischen Betrachtungsweise des Films mit dem Verhältnis von Denotation und Konnotation, wie es sich in der Genesis der neuen Kunst herausgebildet hat:

"Die Hauptfiguren der kinematographischen Sprache wurden ursprünglich eingeführt, um die Erzählung 'lebendiger', 'mitreißender' etc. zu gestalten, ... also zu Zwecken der Konnotation; die empirische Geschichte des Kinos läßt darüber überhaupt keinen Zweifel. - Dann hat sich jedoch sofort eine Art von s e m i o l o g i s c h e m S t e l l e n a u s t a u s c h ereignet: mit dem Bemühen um die Konnotation hat man schließlich auch die Denotation bereichert, organisiert und kodifiziert, indem man der Herrschaft der ikonischen Analogie als ausschließliches Mittel der Denotation ein Ende setzte. Nehmen wir das Beispiel der alternierten Montage: sie ist erfunden worden, um 'Stileffekte' und Kompositionseffekte zu ermöglichen, aber sie ist zu einem S c h e m a f ü r d a s V e r s t e h e n d e r D e n o t a t i o n geworden, denn die Zuschauer wissen seitdem, daß das Alternieren der Bilder auf der Leinwand immer bedeutet, daß die dargestellten Ereignisse in der Temporalität der Fiktion simultan sein können."[46)]

Wesentlich für den Vergleich gattungsspezifischer Merkmale von Literatur und Film ist in diesem Zusammenhang, daß denotative Komponenten und konnotative in beiden Gattungen prinzipiell anders organisiert sind und sich dementsprechend auf verschiedene Weise gegenseitig ergänzen.

Dieser spezifische Unterschied steht im Zusammenhang mit einem weiteren Problem der Klärung der Spezifik der

Literatur. Gemeint ist die von der klassischen Ästhetik postulierte "Bildhaftigkeit" literarischer Darstellung: Die marxistische Literaturtheorie ist bemüht, die pauschale Annahme, daß literarische Darstellung bildhaften Charakter habe, zu differenzieren, indem sie sich auf Erkenntnisse moderner Psychologie und Rezeptionstheorie stützt.
Schlenstedt verweist zurecht auf Lessing, der in seinem "Laokoon" die Auffassung von der Identität der poetischen und der malerischen Bildhaftigkeit erstmals zerstörte und Unterschiede zwischen beiden Kunstgattungen a u s i h r e m V e r h ä l t n i s z u i h r e n M i t t e l n u n d Z e i c h e n e n t w i c k e l t e.
Im wesentlichen begründet sich der Unterschied aus der Anordnung der jeweilig spezifischen Zeichen, die in der Malerei als räumlich-statisch und in der Poesie als zeitlich-bewegt charakterisiert werden.
Daraus ergibt sich für die literarische Darstellung, daß "das Täuschende" sich nicht aus der "Bildhaftigkeit des Übermittelten" ergibt, sondern aus seiner " s y m b o l i s c h e n R e p r ä s e n t a t i o n s f ä h i g k e i t ."[47] (von mir hervorgehoben - B. S.)
"Nur wenige Aspekte der Objekte sind bestimmt, und doch nehmen wir sie für das Ganze. Vor allem aber vermittelt die Poesie nach Lessing die Objekte durch ihre Wirkung auf die Subjekte."[48]
Das Saussuresche Kategorienpaar Signifikant (signifiant = Bezeichnendes, oft auch einfach Zeichen) und Signifikat (signifie = Bezeichnetes oder auch Bedeutung) aufhebend, entwickelt die marxistische Literaturtheorie die differenziertere Auffassung, daß es sich hier um eine Spannung zwischen begrifflichem Denken und Vorstellung handelt, der in der literarischen Darstellung entsprochen wird und aus der sich ihr mehr bildhafter bzw. ihr mehr begrifflicher Charakter ergibt.
"Geht man davon aus, daß Wortzeichen zunächst weder eine

festumrissene bildliche Vorstellung noch eine Art Begriffsdefinition aufrufen, sondern M e r k m a l s k o m p l e x e , (von mir hervorgehoben - B. S.) so läßt sich die Spannung erklären, die sich auf der Inhaltsseite der Zeichen zwischen begrifflichem Denken und Vorstellung ergeben kann: Sie ist eine Spannung zwischen Merkmalen i k o n i s c h e r und n i c h t i k o n i s c h e r A r t "[49] (von mir hervorgehoben - B. S.).

Die Beziehungen zwischen begrifflichem Denken und Vorstellung, die sich in der literarischen Darstellung als Verhältnis bzw. Spannung zwischen ikonischen und nichtikonischen Merkmalen ausdrückt, findet in der filmischen Darstellung eine spezifisch andere Entsprechung. Hier liegen auch die ursächlichen Zusammenhänge für die völlige Veränderung der Wirkungsweise von Literatur durch die Transformation in den Film.

Für die Begründung des Verhältnisses von ikonischen und nichtikonischen Elementen in der Literatur und der besonderen Spezifik dieser Einheit sind L. S. Wygotskis Ausführungen über die Beziehung von Sprache und Denken sehr wesentlich: "Die Beziehung des Gedankens zum Wort ist keine Sache, sondern ein Prozeß, diese Bewegung ist eine Bewegung des Gedankens zum Wort und umgekehrt - vom Wort zum Gedanken."[50]

An einer anderen Stelle heißt es hierzu: "Der wirkliche Sinn jedes Wortes wird letztlich durch den ganzen Reichtum der im Bewußtsein existierenden Momente bestimmt, die sich auf das beziehen, was durch das betreffende Wort ausgedrückt wird."[51]

In einem folgenden Kapitel, in dem versucht wird, den Prozeß der Transformation zu analysieren, bzw. bestimmte Phasen innerhalb dieses Prozesses benannt werden, wird deutlich, daß gerade dieses für die literarische Darstellung spezifische Spannungsverhältnis von begrifflichem Denken und Vorstellung (die mehr oder weniger konkrete Formen annehmen kann), die Grundlage der Auseinandersetzung bildet für die Auflösung der schriftsprachlich

organisierten literarischen Sachverhalte und ihrer Neuformierung in der spezifisch anderen Kunstgattung Film.

4.2. Zusammenfassende Bemerkungen zur Spezifik literarischer Darstellung - theoretische Problemstellung für den Vergleich mit dem Film

Bisher wurde beschrieben, auf welche Weise die marxistische Literaturwissenschaft bemüht ist, die literarische Darstellung als Vermittlung komplexer Bedeutungen innerhalb einer kulturell-historisch determinierten Kommunikationssituation zu klären, und welche Ergebnisse hier vorliegen. Die wichtigsten Voraussetzungen für eine Gegenüberstellung zu spezifischen Merkmalen des Films sollen hier noch einmal genannt werden:

1. Literarische Werke werden verstanden als schriftsprachlich modellierende Systeme, die Objektivität innerhalb historisch-konkreter gesellschaftlicher Kommunikationssituationen erhalten.
   Innerhalb dieser Situation vollzieht sich auch ihre besondere Wirkungsweise im allgemeinen Sinne (als Mittel gesellschaftlicher Verständigung) und im besonderen Sinne (bezogen auf bestimmte Interpretationsmöglichkeiten).

2. Es wird unterschieden zwischen verschiedenen Bestandteilen: dem eigentlichen Medium und den Zeichenträgern, also dem Material der Gattung und ideellen Komplexen, die unterschiedliche hierarchische Ebenen bilden.
   Das sind vor allem Text und literarische Darstellung bzw. Darstellungsweise.

3. Die literarische Darstellung wird als eine Leistung von S ä t z e n definiert, die Relationen zu Merkmals k o m p l e x e n der Wirklichkeit bzw. den Beziehungen zwischen diesen aufweisen.

den Elements des Films als Einheit von visueller und auditiver Komponente. Zum anderen handelt es sich um die besondere "Wirklichkeitsnähe", die die technische Reproduktion audiovisueller Dokumente von der Wirklichkeit bewirkt.
Diese beiden Merkmale filmischer Darstellung, die im Folgenden ausführlicher belegt werden, sind zugleich für die spezifisch andere Wirkungsweise verantwortlich. Durch sie unterscheidet sich der Film gravierend von der Literatur, wie auch von allen anderen Kunstgattungen.
Festgestellt wurde bereits, daß die Auseinandersetzung um die Spezifik des Films bis in die Gegenwart belastet ist von seiner Problemgeschichte.
Entscheidende Schritte, die marxistische Auffassung hier zu begründen und abzugrenzen gegenüber positivistischen und einseitig strukturalistischen Theorien westlicher bürgerlicher Theoretiker wie Kracauer, Lezir, Metz u. a. haben in den letzten Jahren Peter Wuss, Rudolf Jürschik und Nedeltscho Milew unternommen. Auch Jurij Lotmans anregender Versuch, Modellvorstellungen aus der Literatur-und Sprachwissenschaft für den Film praktikabel zu machen, ist hier unbedingt zu nennen. Dabei unterscheiden sich vor allem Wuss und Jürschik methodisch fruchtbar: Während Wuss versucht, ein System zu konstruieren, das den "Dualismus" der Wirkungsweise des Films beschreibbar macht, bezieht sich Jürschik mehr auf die marxistische Theorie vom Widerspiegelungscharakter der Kunst. In polemischer Auseinandersetzung mit Siegfried Kracauer begründet er, im Gegensatz zu dessen positivistischer Auffassung, die besondere Erkenntnisfunktion filmischer Darstellung nicht nur aus der Medienspezifik, sondern betont zugleich auch die Kunst als Form der Erkenntnis. Der Satz von Kracauer: "Wie zielbewußt die Kamera auch dirigiert werden mag, sie würde aufhören eine Kamera zu sein, wenn sie nicht sichtbare Phänomene um ihrer selbst willen registrierte",[52]

dokumentiert deutlich die grundlegende Negierung der Erkenntnisfunktion der Kunst, wie sie von der marxistischen Kunstwissenschaft verstanden wird.
"... denn das Spezifische der künstlerischen Erkenntnis besteht ja gerade darin, daß sie unlösbar mit Wertung, also mit Realisation von Ideenkonzeptionen, mit Wertung vom Standpunkt einer Ideologie verbunden ist."[53]
Zugleich bezieht Jürschik konkreter als Wuss den historisch-gesellschaftlichen Hintergrund der Herausbildung der Filmspezifik mit ein. "Die Entstehung und Entwicklung der Filmkunst fällt zusammen mit dem Übergang des Kapitalismus der freien Konkurrenz zum monopolistischen Kapitalismus, zum Imperialismus, also mit jenen sozialen Prozessen, die gekennzeichnet sind durch gigantische Fortschritte in der Vergesellschaftung der Produktion und durch die damit verbundene Organisation des Proletariats in Kampforganisationen, d. h. durch zunehmend bewußtes geschichtliches Handeln der Volksmassen. - Entstehung und Entwicklung der Filmkunst fallen zusammen mit dem 'Vorabend der sozialen Revolution des Proletariats'."[54]
Wenn sich in der folgenden Darlegung gattungskonstituierender Merkmale des Films mehr auf methodische Prinzipien und Begriffe von Peter Wuss bezogen wird, dann einmal deshalb, weil diese mit denen, die Schlenstedt für die Literatur verwendet, vergleichbarer sind, zum anderen deshalb, weil m. E. durch diesen methodischen Ansatz das Problem der Auflösung, Um- und Neuformierung literarischer Darstellungsweisen deutlicher wird und sich besser beschreiben läßt.
Vergleichbar mit der Auseinandersetzung von Schlenstedt um die Spezifik der literarischen Darstellung sind Wuss'. Argumente und Methodik auch deshalb, weil er sich ebenso wie jener am Rezeptionsprozeß orientiert. "Abstrahiert man von den zahlreichen möglichen Beziehungen, die zwischen der Filmkunst und der gesellschaftlichen Umwelt bestehen und für die Untersuchung der Filmspezifik

alle wichtig sind, und beschränkt man sich zunächst nur auf die kommunikative und gnostische Funktion des Films, dann ermöglicht die Modellierung, die sich am Rezeptionsprozeß orientiert, und nur an ihm, eine sinnvolle Differenzierung zwischen jener wertorientierten Ähnlichkeit, die jegliche künstlerische Widerspiegelung besitzt und die ein wichtiges Kennzeichen für die ästhetische Qualität ist und jener Ähnlichkeit, die als besondere Wirklichkeitsnähe empirisch festzustellen war."[55]

Wuss' Modellvorstellung vom Film als Synthese aus einem primären und einem sekundären modellierenden System modifiziert und erweitert die, die eigentlich von dem sowjetischen Literaturwissenschaftler und Semiotiker Jurij Lotman für die systematische Betrachtung der Kunst als einem modellierenden System entwickelt wurde.
Es kann hier nicht weitergehend auf die Ergebnisse sowjetischer Linguisten, Semiotiker, Literatur- und Filmwissenschaftler eingegangen werden. In ihren Auseinandersetzungen auch mit westlichen strukturalistischen Theorien finden sich aber wichtige Ansätze, auch für eine mögliche Vergleichbarkeit von Literatur und Film und die Klärung der Transformationsproblematik.
Da Wuss Lotmans Thesen integriert und auch für den Zusammenhang dieser Arbeit hinreichend modifiziert, genügt dieser Hinweis hier.

## 5.1. Film als Einheit von auditiven und visuellen Komponenten

Es wurde schon auf die historischen und weltanschaulich-philosophischen Ursachen hingewiesen, die es bisher erschwert haben, die Einheit von auditiver und visueller Komponente im Film beschreibbar zu machen, bzw. die dafür verantwortlich sind, daß es in Theorie und Praxis immer noch um die Frage der Priorität einer Komponente gegenüber der anderen gehen kann.
"In der Genesis der 'Siebten Kunst' selbst findet sich die Erklärung dafür, daß die auditiven Elemente, insbe-

sondern aber die Sprache es so schwer haben, als Gestaltungsmittel neben dem Bild Beachtung zu finden. Bis heute ist die Theorie weit davon entfernt, den Film wirklich als audio-visuelle Kunst zu erfassen und darzustellen. Die These vom sogenannten 'Primat des Bildes' ist noch immer Ausgangspunkt oder immanenter Grundzug der meisten Publikationen besonders bürgerlicher Autoren."[56]

Im Unterschied zur Literatur handelt es sich bei der filmischen Darstellung um eine Leistung von auditiven und visuellen Dokumenten von der Wirklichkeit, die entsprechend einer ästhetisch-künstlerischen Konzeption und Zielstellung montiert werden. Im Rezeptionsprozeß werden beide Komponenten nicht getrennt verarbeitet. Die Synthese beider bewirkt aber im Unterschied zur Literatur einen spezifisch anderen Prozeß zwischen begrifflichem Denken und Vorstellung (die hier durch die konkrete Anschauung direkter bedient wird).

Geht man von dem komplexen Zusammenwirken der Sinnesbereiche aus, so kann man feststellen, daß der Film auf Grund seines synthetischen Charakters, der im Bewußtsein vorhandenen Einheit von verbal-begrifflichen und visuellen Elementen von allen Kunstgattungen am nächsten kommt. Für die Transformation eines literarischen schriftsprachlichen Textes in eine Synthese aus auditiven und visuellen technisch reproduzierten Dokumenten von der Wirklichkeit erscheint es wichtig festzustellen, daß die synthetische Gattung Film nicht begriffen werden kann "als eine Gattung, die einzelne Widerspiegelungsbereiche einer jeweils auf eine Ebene reduzierten Welt wieder zusammensetzt (dem 'Bild' und dem 'Ton' etwa), sondern man sollte eher von einer Synthese deshalb sprechen, weil hier die Widerspiegelung der Welt im Hinblick auf die Sinnesbereiche insgesamt als eine w e n i g e r r e d u z i e r t e Widerspiegelung erscheint als in anderen Künsten."[57]

Möglichkeiten für Analogiebildung zu den Elementen der

Wirklichkeit und den Relationen zwischen ihnen ergeben sich dementsprechend aus der Auswahl der Dokumente und dem Grad ihrer Veränderung innerhalb der ästhetischen Gesamtkomposition des Films.
Das heißt, das in der literarischen Darstellung vorgegebene Verhältnis von relativ abstrakten (z. B. in Reflexionen) und relativ konkreten Sachverhalten (wie z. B. in Beschreibungen), das hier aber nur sukzessive vermittelt werden kann, wird transformiert in eine Synthese aus auditiven und visuellen Dokumenten, die der natürlichen Wahrnehmung und Empfindung des Menschen erst einmal mehr entspricht. Geistige Prozesse, Reflexionen, Assoziationen usw. werden in der Rezeption des Films aus der Gestaltung der Synthese von auditiven und visuellen Komponenten, d. h. aus ihrer semantischen und syntaktischen Anordnung innerhalb der ästhetischen Gesamtkonzeption erkennbar und bewertbar.

## 5.2. Die besondere Wirklichkeitsnähe des Films

Das zweite wichtige Unterscheidungsmerkmal des Films gegenüber der literarischen Darstellung ist der "Dualismus"[58] zwischen technischem Reproduktionsverfahren und ästhetisch-künstlerischer Widerspiegelung, der den Charakter der Gattung prägt.
Mit der besonderen Möglichkeit für Analogiebildung zu den Bereichen der Wirklichkeit haben sich die Theoretiker seit Beginn der Auseinandersetzung um die Filmspezifik beschäftigt.
Wichtig ist die Unterscheidung, zu der erst neuere Forschungen gekommen sind, daß nämlich die Wirklichkeitsnähe des Films sich grundlegend unterscheidet gegenüber dokumentarischen Stilrichtungen innerhalb anderer Kunstgattungen, in denen Merkmalskomplexe der Wirklichkeit relativ unverarbeitet übernommen werden. "Sie ist immer vorhanden, ein notwendiges Attribut"[59]

Wuss, Jürschik und Milew haben nachgewiesen, daß gerade die bürgerliche Filmwissenschaft die Dialektik vom "Film als Reproduktionsverfahren" und als "Ausdruckskunst"

tel." aus philosophisch-weltanschaulichen Gründen bisher nicht erfaßt haben. Die Beschreibung dieses "Dualismus" ist allerdings auch in der marxistischen Forschung noch nicht hinreichend gelungen. Während bei bürgerlichen Theoretikern, wie Kracauer und Bazin, die Hintergründe und Auswirkungen relativ klar definiert wurden, sind die Ursachen in der marxistischen Filmwissenschaft für die ungenügend erscheinende und vor allem wenig praktikable Beschreibung dieses Zusammenwirkens nicht zuletzt auch in der fehlenden (oder oft unterbrochenen) Zusammenarbeit der Wissenschaftsdisziplinen zu suchen. Hier liegt eine der Wurzeln für die zu beobachtende Unsicherheit bei der Bewertung von Filmen und ihrer Zuordnung zu bestimmten Stilrichtungen. Ernstzunehmende Tendenzen der sozialistischen Filmentwicklung sind dadurch schon verkannt bzw. nicht richtig bewertet worden.
Zu denken ist beispielsweise an die so bezeichnete "dokumentarische" Richtung im DEFA-Filmschaffen am Anfang der siebziger Jahre.
In dieser Eigenheit des Gattungscharakters des Films liegen für eine Analyse der Bedingungen, die bei der Transformation von literarischen Werken in den Film wirksam werden, wesentliche Anhaltspunkte.
Aus diesem Grunde soll hier etwas ausführlicher auf das Zusammenwirken von technisch reproduzierten Dokumenten von der Wirklichkeit und ästhetischer Gesamtkomposition eingegangen werden. Dabei wird sich auf die von P. Wuss entwickelte semiotische Modellvorstellung bezogen, die m. E. der Dialektik beider bisher am nächsten kommt.
Bei der semiotischen Betrachtungsweise wird davon ausgegangen, daß die filmische Darstellung auf Grund ihres ikonischen Zeichencharakters als ein modellierendes System angesehen werden kann. "Die Tatsache, daß ein Filmkunstwerk die Produktion von technischen Dokumenten über einen Bereich der Realität zur Voraussetzung hat, der vom Menschen gesucht oder von seiner Reproduktion geschaffen worden ist, und daß die Produktion von derartigen Doku-

menten nicht unbedingt einem ästhetischen Zweck dienen muß, verweist auf die Möglichkeit, einen geschichteten und nicht in jeder Hinsicht homogenen Widerspiegelungsprozeß anzunehmen."[60]

Um diesen geschichteten Widerspiegelungsprozeß beschreibbar zu machen, wird in ein p r i m ä r e s und ein s e k u n d ä r e s modellierendes System unterteilt, wodurch dann eine Phase relativ isolierbar ist. Unter einem sekundären modellierenden System ist dabei ein System zu verstehen, das das primäre durch eine "Überstruktur" modifiziert und verändert. D. h. die Bedeutung der Zeichen der Primärstufe, für den Film also die "technische Reproduktion" wird durch die Sekundärebene gesteuert. Die wichtige Unterscheidung, die Wuss gegenüber positivistischen Theorien, in denen die Primärebene der filmischen Darstellung als bestimmend verabsolutiert wird, trifft, bezieht sich vor allem auf zwei Aspekte: Er verweist auf den Erkenntniswert der audio-visuellen technisch reproduzierten Dokumente von der Wirklichkeit, über den allerdings noch wenig theoretisches Wissen vorhanden ist. "Der Erkenntniswert der Dokumente kommt zunächst darin zum Ausdruck, daß die Reproduktionen entsprechende Bereiche der objektiven Realität, mit denen der Mensch direkt oder unmittelbar nicht in Berührung kommen muß, auf Grund ihres Widerspiegelungscharakters vertreten. Dies trifft sowohl auf den unkomponierten Dokumentarfilmpart wie auf den künstlerischen Spielfilm zu."[61] Hierin ist ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal filmischer Widerspiegelung gegenüber anderen Kunstgattungen begründet.

Auf Grund des besonderen Erkenntniswertes der technisch reproduzierten Dokumente von der Wirklichkeit kommt Wuss dazu, sie als w i s s e n s c h a f t l i c h e M o d e l l e zu bezeichnen.

Ihre Bedeutung und Funktion entsprechend einer "ästhetischen, wertorientierten und ideologischen" Absicht des Filmemachers erhalten sie aber erst durch das Zusammen-

wirken mit der Sekundärebene, also in der ästhetischen Gesamtkomposition des Films.

"Man geht vielleicht nicht fehl, wenn man in dem primären modellierenden System der [illegible] sieht, was man den Spezialfall eines wissenschaftlichen Modells nennen könnte. Das audiovisuelle Dokument ist gegenüber dem zugrundeliegenden Realitätsausschnitt ja auch eine Hilfsquelle der Information. Ermöglicht es doch auf Grund der Analogie neue Informationen über das Original, die auf direktem Wege nicht ohne weiteres zu erlangen sind."[62]

Daraus ergibt sich, daß das sekundäre modellierende System Film eine Synthese aus wissenschaftlichem und Spielmodell darstellt. "Die Besonderheit dieses sekundären modellierenden Systems besteht darin, daß das zugrunde gelegte primäre modellierende System ein wissenschaftliches Modell ist, also eine spezifische Rolle im Erkenntnisprozeß spielen kann."[63]

Für die Charakterisierung des Rezeptionsprozesses, den die filmische Darstellung bewirkt, werden durch die semiotische Betrachtungsweise Angebote gesucht, zu differenzieren zwischen " ä s t h e t i s c h e n " und " q u a s i - w i s s e n s c h a f t l i c h e n " Informationen. "Dabei bedeutet die Zweigleisigkeit für die ästhetische Rezeption nicht, daß zwei unterschiedliche Vorgänge schlechthin nebeneinander ablaufen. Eher könnte man sagen, daß die ästhetische Information gleichsam permanent mit einer Rückkopplung versehen wird, die sie mit der wissenschaftlichen Information verbindet, die sich unabhängig von der ästhetischen auf den Rezipienten auswirkt."[64]

Dieser Rückkopplungsprozeß, der zwischen der ästhetischen und der wissenschaftlichen Information stattfindet, ist Ursache für das wichtigste Unterscheidungsmerkmal der Gattung Film gegenüber anderen, eben auch der Literatur. Durch ihn entsteht nämlich der Eindruck von [illegible] i l e . Wuss weist weiter nach, daß für die Herstellung

des Eindrucks von Authentie die technischen Reproduktionen zwar eine notwendige Bedingung sind, er ist aber als Ergebnis der Rückkopplung b e i d e r Ebenen zu verstehen. Dabei ändern sich im Verlaufe des gesellschaftlichen und kulturellen Erkenntnis- und Bewußtseinsprozesses der Menschen die B e d i n g u n g e n der Rückkopplung.

"Der Eindruck von Authentie entsteht also in einem filmkünstlerischen Werk dann, wenn es die Filmschöpfer nicht nur verstanden haben, schlechthin die Technik der audiovisuellen Reproduktion zu nutzen, sondern den Rückkopplungsprozeß beherrschen, der jede filmkünstlerische Aussage, jede ästhetische Information mit einer wissenschaftlichen über die gesellschaftliche Umwelt verknüpft. Der Eindruck von Authentie ergibt sich dabei erst, wenn das bestehende k u l t u r e l l e N i v e a u (von mir hervorgehoben - B. S.) für eine wissenschaftliche Modellierung mit Hilfe der Reproduktionen überschritten oder wenigstens erreicht wird."[65]

Die semiotische Betrachtungsweise filmspezifischer Komponenten, die bisher in der marxistischen Filmwissenschaft der DDR von P. Wuss am weitesten betrieben wurde, wurde für den Vergleich der Gattungsmerkmale von Literatur und Film herangezogen, weil durch sie Möglichkeiten der Beschreibbarkeit der V e r ä n d e r u n g des Gattungscharakters von literarischen Werken im Transformationsprozeß deutlich werden. Durch die Modellvorstellungen werden zugleich die Bedingungen für die Konstitution des spezifisch anderen und völlig verschieden wirkenden Kunstwerkes Film deutlich.

Die Grenzen dieser Betrachtungsweise liegen bisher darin, daß sie für die konkrete Analyse und Beschreibung eines Films nur bedingt anwendbar sind. Als theoretisch-methodischer Ansatz erfüllen sie aber ihren Zweck weitgehend und haben auch Anregungen für die Selbstverständigung von Praktikern gegeben. "Im Argen" liegt die semiotische Methode der filmwissenschaftlichen Forschung gegenwärtig

deshalb, weil ihre Entwicklung abgebrochen wurde und weil sie ohne das Zusammenwirken mit anderen, mehr die semantischen Zusammenhänge betonenden Methoden tatsächlich als einseitig wirkend angesehen werden kann.

## 6. Zusammenfassende Bemerkungen zum Vergleich der gattungskonstituierenden Merkmale von Literatur und Film - Problemstellungen für die Analyse und Bewertung von Filmen nach literarischen Werken

Aus dem Vergleich der gattungskonstituierenden Elemente und Merkmale ergeben sich für den Untersuchungsgegenstand der Arbeit folgende Überlegungen:

6.1. Wie schon einleitend angedeutet, konzentriert sich der hier durchgeführte Vergleich Literatur - Film im wesentlichen auf den gattungstheoretischen Aspekt. Das deshalb, weil dieser in der Praxis der publizistischen Auseinandersetzung gerade mit Filmen nach literarischen Werken bisher zu wenig beachtet wird und auch theoretisch nicht hinreichend geklärt ist.
Das Problem der Kommensurabilität von Literatur und Film ist eigentlich natürlich komplexer.
Die Unterschiedlichkeit der Gattungsmerkmale und die damit verbundene spezifisch verschiedene Wirkungsweise haben ja vor allem Auswirkungen auf die Vermittlung des inhaltlich-philosophischen Gehalts.
Wenn Film und Literatur auch in der Funktion der Vermittlung von Bedeutung an sich invariant sind, so ergeben sich doch Unterschiede beispielsweise in der Erschließung dieser Bedeutung und ihrer Staffelung im Bewußtsein des Rezipienten.
Für einen solchen umfassenden Vergleich, in dem zugleich

auch der semantische Aspekt miteinbezogen wird, fehlen gegenwärtig noch die theoretischen Voraussetzungen. In den noch folgenden Teilanalysen von Filmbeispielen wird, entsprechend der Methode der Arbeit, die semantische Dimension zwar mitbehandelt, ihre Untersuchung kann aber nicht in dem umfassenden Sinne durchgeführt werden, der ihr eigentlich zukommt.
Bestimmte gravierende Veränderungen im semantischen Bereich, die sich durch Transformation in den Film ergeben, werden hier aber schon miteinbezogen. So wird orientiert auf die besondere Gegenwartsbezogenheit, die im Film möglich ist ("Die Leiden des jungen Werthers"), auf die nationale Dimension ("Asche und Diamant") und auf Wirkungsmöglichkeiten, die sich aus bestimmten kulturpolitischen Bedingungen ergeben (die Böll-Filme von Jean-Marie Straub).
Auch die Prinzipien für die Verfahrensweise in der Analyse von Filmen und die Kriterien ihrer Bewertung werden primär aus dem durchgeführten gattungstheoretischen Vergleich und aus der folgenden Untersuchung des Transformationsprozesses entwickelt.
Ihre Praktikabilität ist allerdings am Kunstwerk Film in seiner Komplexität zu erproben.

6.2. Als ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal von literarischer und filmischer Darstellung erscheint der Sachverhalt, daß in beiden Gattungen, - wie in anderen Künsten auch -, zwar ein bestimmtes Verhältnis von begrifflichem Denken und Vorstellungen repräsentiert wird, daß dies aber auf Grund des unterschiedlichen Charakters der gattungskonstituierenden Merkmale auf grundsätzlich verschiedene Weise geschieht.
In der literarischen Darstellung erfolgt die Repräsentation dieser Beziehung auf Grund des schriftsprachlichen Mediums und des Charakters des schriftsprachlichen gattungskonstituierenden Elements nur sukzessive. Das heißt, in der literarischen Darstellungsweise kann [illegible]

ein bestimmter Sachverhalt entsprechend einer gewählten Abbild- und Kommunikationsfunktion, einem bestimmten Anliegen des Autors, auf die mannigfaltigste Art und von den verschiedensten Seiten aus dargestellt werden. Dabei kann das "Ganze" mehr oder weniger konkret vermittelt erscheinen, die sinnlich-konkrete Vorstellung entsteht aber lediglich als Ergebnis der aktiven Verarbeitung der schriftsprachlichen Darstellung im Bewußtsein des Rezipienten. Der Rezipient hat es bei der literarischen Darstellung mit einem in der Darstellungsweise konstruierten und abgegrenzten System von sprachlichen Satzzusammenhängen zu tun, das er mit Hilfe seiner eigenen Wirklichkeits- und Kunsterfahrung zu einem inneren Modell verarbeitet. Als Resultat des aktiven Prozesses zwischen Vorstellung und Denken ergibt sich ein konkret-plastischer Eindruck vom dargestellten Ganzen.

Diese Feststellung bezieht sich prinzipiell auf den Charakter der Gattung. Durch genre-, stilistische und individuell-künstlerisch bedingte Besonderheiten einzelner Werke wird sie selbstverständlich relativiert. So wird sich eine konkret-plastische Vorstellung bei der Rezeption von moderner Prosa (ein Extrem ist hier etwa der "Ulysses" von Joyce, aber auch bei den Romanen von Christa Wolf) auf komplizierteren Wege herstellen als bei klassischen Romanen (etwa Adalbert Stifters), in denen ausführlichere Beschreibungen der Charaktere, der Landschaft usw. dominieren. Die Entschlüsselung der literarischen Darstellungsweise und die im Bewußtsein des Lesers stattfindende Formierung eines inneren Modells ist bei literarischen Werken vergleichsweise sehr stark abhängig von individuellen Faktoren. Die Rekonstruktion der Information aus der materiellen Übermittlungsform der Schriftsprache und ihre I n t e r p r e t a t i o n ist abhängig von individuellen Fähigkeiten, die ihrerseits [illegible] allgemeines kulturelles Niveau. Im Prozeß des Lesens

werden die vielfältigsten bewußten und unbewußten persönlichen Erfahrungen einbezogen und wirksam.
Dagegen wird in der filmischen Darstellung auf Grund der Synthese aus visuellen und auditiven Komponenten eine konkret-plastische Anschauung vermittelt, die, abhängig von der Art der zwischen primärer und sekundärer Ebene stattfindenden Rückkopplung, im Rezeptionsprozeß durch aktiviertes begriffliches Denken in ihrer Konkretheit mehr oder weniger relativiert wird. Das heißt, durch stilistische Intentionen und Möglichkeiten der Montage bleibt die Rezeption filmischer Darstellungsweisen nicht etwa auf der Ebene konkret-plastischer Wahrnehmung stehen, vielmehr kann als Ergebnis des Rezeptionsprozesses die Konkretheit zugunsten weiterführender und zuordnender Gedanken relativ aufgelöst erscheinen.
Wenn man davon ausgeht, daß im Rezeptionsprozeß jeglicher künstlerischer Darstellung immer das entsteht, bzw. ergänzt wird, was in der Darstellungsweise nur konstruktiv vorgegeben wird, so kann man den Prozeß der Verarbeitung von literarischer und filmischer Darstellung als r e z i p r o k bezeichnen. Das heißt, während im Prozeß des Lesens eine konkret-plastische Vorstellung entsteht, die je nach Stil und Genres mehr oder weniger exakt zu fassen und zu beschreiben ist, besteht beim Film die Tendenz zu einem begrifflichen Fazit, das quasi den Sinn, der sich hinter der konkret-plastischen Darstellung und ihrer Konstinatorik verbirgt, zusammenfaßt.
Es muß betont werden, daß hier von T e n d e n z e n gesprochen wird, die im Rezeptionsprozeß auf der Ebene des grundlegenden gattungsbedingten Eindrucks entstehen können. Sie beziehen sich außerdem sehr auf den Erarbeitungsprozeß, in dem die gattungsspezifischen Komponenten rekonstruiert werden zum inhaltlichen künstlerisch-ästhetischen Erlebnis.
Auf Grund der Synthese aus visuellen und auditiven Ge-

ponenten, die dem Zusammenwirken der Sinnesbereiche des Menschen mehr entspricht, ist aber die filmische Darstellung erst einmal vergleichsweise mehr mit der Realität vergleichbar, bzw. provoziert sie eindeutigere Analogiebildungen zu den Elementen und Strukturen der Wirklichkeit.
Diese direktere Beziehung zur Wirklichkeit wird noch unterstützt durch den Charakter des Mediums, d. h. durch das technische Reproduktionsverfahren.

6.3. Für den Prozeß der Transformation eines literarischen Werks in den Film folgt daraus, daß die schriftsprachlich organisierte Darstellungsweise durch analytische Beschreibungen aufgelöst werden muß. Analog zum Rezeptionsprozeß erfolgt diese Auflösung in unterschiedlichen Phasen und auf verschiedenen Ebenen.
Auf elementarer gattungsspezifischer Ebene geht es dabei darum, das nur sukzessive repräsentierte Verhältnis von abstrakteren und konkreteren Sachverhalten umzuwandeln in eine faßbare und beschreibbare konkret-plastische Vorstellung, die den Bedingungen der filmischen Darstellung entgegen kommt. Weitergehend wird dieser Prozeß der beschreibenden Analyse und Auflösung gesteuert durch die im literarischen Werk vorgegebene Darstellungsweise, also durch bestimmte Motive, stilistische Prinzipien u. s. In der Praxis erfolgt diese beschreibende Analyse in der Phase der Herstellung eines Szenariums.
Bevor in dem folgenden Kapitel an Hand der "Gogoliade" von Grigori Kosinzew diese Phase des Transformationsprozesses untersucht wird, muß hier noch genauer auf die Darstellungs w e i s e literarischer Werke eingegangen werden. Das deshalb, weil die Organisation und Zielrichtung des Transformationsprozesses durch sie wesentlich beeinflußt wird:
Nach Schlenstedt ist die Weise der Darstellung vor allem durch drei Aspekte bestimmt:

a) "Die Weise der Darstellung ist zunächst einmal davon abhängig, w e l c h e S a c h v e r h a l t e (von mir hervorgehoben - B. S.) als ausreichend angesehen werden, die Gegenstände besonders menschlichen Lebens und Handelns ganz zu repräsentieren."[66]

b) "Die Weise der Darstellung hängt ferner ab vom b e s o n d e r e n A u f b a u d e r ü b e r m i t t e l t e n S a c h v e r h a l t e."[67] (von mir hervorgehoben - B. S.)

c) "Die Darstellungsweise ist schließlich davon geprägt, ob die Sätze Sachverhalte darstellen, die einen G e g e n s t a n d b e s t i m m e n, oder ob es sich um Sachverhalte handelt, d i e ü b e r A n a l o g i e n a u c h a n d e r e G e g e n s t ä n d e m i t b e d e u t e n, i n d i r e k t, m e t h a p h o r i s c h (von mir hervorgehoben - B. S.) charakterisieren können."[68]

Daraus ergibt sich für den Transformationsprozeß, daß schon auf der Ebene der Auflösung der gattungsspezifischen Einheit Literatur zum Zwecke der Konstitution einer spezifisch anderen, Aspekte wirksam werden, die ein P r i n z i p für die Organisation der filmischen Darstellungsweise im Hinblick auf eine angestrebte ästhetische Gesamtkomposition notwendig machen.
Da die Sätze nicht nur Sachverhalte entwerfen, sondern in der Art und Weise, wie sie das tun, zugleich ein bestimmtes Verhältnis des Autors zu seinem Stoff repräsentiert wird, muß in der Phase der Herstellung eines Szenariums auch dieses Verhältnis vom Filmemacher analysiert und an seinen Intentionen gemessen werden. Auf diese Weise wird die Art der filmischen Darstellung vorbereitet und motiviert.

6.4. Für die Untersuchung des gattungstheoretischen Problems der Transformation von literarischen Werken in den Film ergeben sich aus dem bisherigen methodisch zwei Aspekte der Betrachtung:

6.4.1. Um bestimmte Kriterien für die Analyse und Bewertung von Filmen nach literarischen Werken entwickeln zu können, die auch die Gattungsspezifik mit einbeziehbar machen, kommt man nicht umhin, einige wesentliche Prinzipien des Transformationsprozesses zu analysieren. Das vor allem deshalb, weil Kritik und Rezension den gattungstheoretischen Aspekt der Bewertung und Bewertbarkeit von Filmen nach literarischen Werken quasi integrierend in die Analyse und Auseinandersetzung einschließen.
Es geht hier aber gerade darum, nachzuweisen, daß die besondere ästhetische Qualität eines Filmes nach einem literarischen Werk durch das Zusammenwirken elementarer gattungsspezifischer Mittel und Möglichkeiten u n d , - in der Auseinandersetzung mit dem konkreten literarischen Werk entwickelten -, stilistisch-interpretatorischen Prinzipien und Methoden zustandekommt. Die eigenständig neue Qualität Film muß demnach in Kritiken und Rezensionen soweit analysiert werden, daß auch die elementare Ebene der Transformation von vorgegebenen Motiven, Handlungszusammenhängen, Figuren usw. miteinbeschlossen wird. Nur dann ist der Film als eigenständige und vom literarischen Werk unabhängig wirkende Kunstgattung begreifbar. Und nur auf Grund dieser Analyse ist dann auch eine Bewertbarkeit im Sinne eines Vergleichs mit der literarischen Darstellungsweise möglich.
Aus diesem Grunde sollen im Folgenden einige wesentliche Kriterien und Prinzipien für den Prozeß der Transformation der schriftsprachlichen Einheit Literatur in die Synthese aus auditiven und visuellen Komponenten des Films analysiert und beschrieben werden.

6.4.2. Für die theoretische Untersuchung von Filmen im publizistischen Bereich, also für Kritiken und Rezensionen, stellt ein Film nach einem literarischen Werk eine prinzipiell andere gattungsspezifische Einheit dar, die einen anderen, wie gesagt wurde, reziproken Rezeptionsprozeß bewirkt, die aber dennoch eine beschreibbare und bewertbare Beziehung zur literarischen Vorgabe aufweist.
Um fundierte Kriterien für die theoretische Analyse und die Praxis von Kritikern und Rezensenten entwickeln zu können, muß also untersucht werden, wie der Film mit Hilfe seiner gattungsspezifischen Mittel und Möglichkeiten auch ästhetisch-künstlerisch eine neue Qualität des literarischen Stoffs herstellt.
Aus dieser Sicht kommt es also nicht nur darauf an, festzustellen, daß die schriftsprachliche Einheit Literatur zugunsten einer Synthese aus auditiven und visuellen Komponenten aufgehoben wurde. Es geht vielmehr auch darum, eine bestimmte B e z i e h u n g der filmischen Darstellungsweise zur literarischen zu analysieren und zu bewerten.
Beide Gesichtspunkte sind eigentlich nicht voneinander zu trennen. In der Untersuchung des Transformationsprozesses wie auch in den Analysen an Filmbeispielen wird das noch deutlich werden.
Trotzdem erscheint es methodisch sinnvoll, durch die Untersuchung einiger Kriterien und Prinzipien des Transformationsprozesses eine Grundlage für Kriterien und Aspekte der Bewertbarkeit von Filmen nach literarischen Werken zu liefern.
Die Auseinandersetzung mit dem Transformationsprozeß enthält also auch einen kritischen Akzent, indem hierbei auf eine oft praktizierte Art und Weise publizistischer Auseinandersetzung mit Filmen nach literarischen Werken abgezielt wird, die vorwiegend vom interpretatorischen Standpunkt wertet. Interpretatorisch ist hier gemeint als Bewertungsmethode, durch die

Filme danach eingeordnet werden, inwiefern sie eine gültige Variante in einem vorwiegend literaturtheoretischen bzw. literaturgeschichtlichen Sinne darstellen. Dieser Standpunkt ist den meisten Kritikern und Rezensenten sicher nur bedingt bewußt.
Filme nach literarischen Werken werden oft noch primär auf eine bestimmte L e s a r t hin untersucht, weniger darauf, ob und inwieweit hier auch eine eigenständig gattungsspezifisch andere künstlerische Form kreiert wurde. Bewertungsmaßstäbe für einen Film nach einem Roman oder einer Erzählung werden vielfach weniger aus filmspezifischen Zusammenhängen als aus einer in der traditionellen Kunstrezeption und -kritik tiefer verwurzelten literaturtheoretischen bzw. literaturgeschichtlichen entwickelt.
Versuche wie die filmische Adaption beispielsweise von Goethe-, Thomas Mann- oder auch Böll-Romanen in der Gegenwart sind sicher doch noch mehr in dem Sinne bedeutsam, w e i l der Film sich an solche Vorgaben heranwagt.
Bewertet wird deshalb oft nur, inwiefern die Interpretationsvariante, die der Film selbstverständlich auch darstellt, einer literaturtheoretisch und literaturgeschichtlich gesicherten Sicht auf das literarische Werk entspricht.
Besonders gut zu beobachten ist das an der kritischen Auseinandersetzung mit Filmen nach klassischen literarischen Vorlagen, also in letzter Zeit vor allem an den Kritiken über "Wahlverwandtschaften", "Lotte in Weimar" und "Die Leiden des jungen Werthers".
Die kritischen Anmerkungen zum Film werden dabei häufig aus der Reduzierung der Vieldimensionalität der literarischen Darstellungsweise durch die Filmvariante bezogen. Die wenigsten Kritiker machen sich die Mühe, die Qualitäten der Filmvariante auch zu analysieren, zu beschreiben und im Hinblick auf ihre spezifisch andere Wirkungsweise auszuwerten. Vielmehr wird ledig-

lich festgestellt, daß eine Einschränkung gegenüber dem Lesererlebnis stattfindet.
Diesen Standpunkt bezieht beispielsweise auch Günter Kunert, wenn er schreibt:
"Ändere der Film: die Fixierung an den Geschmack der Zeit des Entstehens schafft einen hermetischen Zustand, vor dem die Phantasie des Zuschauers kapituliert. Bild und Ton werden ihm als endgültig vorgestellt: daran kann er selber gar nichts mehr machen, alles ist fertig für alle Ewigkeit. Die Nachschaffung des Werkes im Leser, wodurch das Werk überhaupt erst verinnerlicht und geistiger Besitz werden kann, findet beim Film, geschweige denn beim alten Film, nicht statt. Daher rührt die Enttäuschung des Zuschauers, sieht er einen verfilmten Roman, den er kennt: s e i n e Version war eben ganz anders, und die Version des Regisseurs ist eben nur e i n e Version e i n e s Lesers, die durch Verwirklichung alle anderen Versionen zunichte macht, zumindest schwer schädigt: nun wird uns beim Wiederlesen der B u d d e n b r o o k s eben Hans Jörg Felmy vor Augen stehen statt eine Gestalt unserer eigenen, von Thomas Manns Worten inspirierten Phantasie; die Weite des Ozeans, von der uns Jack London eine Ahnung vermittelte, schrumpft aufs Maß naturhafter Filmkulisse bei der Inbildsetzung des S e e w o l f s , und unsere Phantasie schrumpft mit, implodiert gar und läßt uns ärmer, verarmt, um die Größe des ursprünglichen literarischen Entwurfs betrogen zurück."[69]
Der grundsätzliche Fehler, der sich in Kunerts Kritik an der filmischen Darstellung verbirgt, besteht darin, daß lediglich an die Einschränkung der Interpretationsmöglichkeiten durch die Filmvariante gedacht wird.
Dabei ist es ganz selbstverständlich, daß der Filmemacher seine Version anbietet, die er allerdings entsprechend abzusichern hat.

Auch beim Lesen wird die Vieldimensionalität des Werks immer mehr zugunsten einer, nämlich der Variante des Lesers reduziert.
Was bei solchen recht pauschalisierenden Urteilen über die Wirkungsmöglichkeiten von Filmen wenig beachtet wird, ist die Tatsache, daß man es mit einem n e u e n , a n d e r e n Kunstwerk zu tun hat, durch das der Z u s c h a u e r wiederum in die adäquate Ausgangssituation jeder Kunstrezeption versetzt wird. Er muß sich seine Interpretationsweise und seine Haltung zu dem Dargestellten bilden.
Daß der Prozeß der Rezeption auf Grund des Gattungsunterschiedes spezifisch anders abläuft, kann filmkünstlerischer Darstellung nicht negativ angelastet werden. Genau diese Position bezieht Kunert aber. Er beschäftigt sich eben nicht mit den Chancen für ästhetischen Genuß und Bildung, die in der filmkünstlerischen Aneignung und Widerspiegelung der Wirklichkeit liegen.
Damit soll nun aber nicht behauptet werden, daß kritische Werturteile über einen Film nach einem literarischen Werk etwa unzulässig sind, oder daß der Film und seine spezifische Wirkung nicht verglichen werden sollte mit dem Roman oder der Erzählung und deren mehr oder weniger intensiver Wirkung. Es soll nur dafür plädiert werden, daß die filmische Darstellungsweise genauer und auf ihre eigenständig ästhetische Wirkung hin untersucht werden muß als das eben häufig noch geschieht.
Ein anderes Beispiel ist in diesem Zusammenhang methodisch aufschlußreich: Peter Ahrens gehört zu den Kritikern, die man als streitbar bezeichnen kann. Seine Kritiken in der "Weltbühne" sind genau durchdacht und sein Urteil fachlich wohl begründet. Trotzdem praktiziert er in seinen Ausführungen über "Die Leiden des jungen Werthers" die eben skizzierte Methodik, wenn er schreibt: "Genau hier scheint mir

der Grund für eine Unruhe und Frage zu liegen, auf die ich in erneutem Ansehen des Films Antwort suchte: Ich war berührt und beeindruckt von vielem - warum nicht bewegt, erregt, aufgewühlt vom Ganzen, wie beim Lesen des schon so alten Textes? Wahrscheinlich ist diese Wirkung Absicht, Egon Günther ist kein Regisseur, dem so etwas 'passiert'. Details wie das prononcierte Vorzeigen der Hände des Knechts und des Gebirgsträgers (Aufgemerkt: Schauspielerhände!) deuten darauf, ebenso die auf problemhaltige Schlüsselszenen aufbauende Struktur, die demonstrative Ausdeutung der Kanzlei- und Hofsphäre (Bücherverbrennung, Empfang), vornehmlich aber die Begründung für die Werther-Besetzung mit Hans-Jürgen Wolf. ... Der zweifellos begabte Schauspieler ist bei aller Weichheit zu gesetzt, zu kräftig, zu 'gesichert', um die Übernervigkeit, die hochkonzentrierte Sensibilität, die totale Erotisierung, die schöne und gefährliche Leidensfähigkeit gebührend ausdrücken zu können, die Lotte so früh in Werther spürt und erkennt."[70]
Wie in der Analyse einiger Szenen des Werther-Films noch belegt wird, hat Günther einen Teil der komplizierten und von zahlreichen Interpretationen belasteten Problematik der Auseinandersetzung des jungen, unversöhnlichen und sensiblen bürgerlichen Intellektuellen mit den gesellschaftlichen Verhältnissen der feudalen deutschen Kleinstaatwirtschaft bewußt in die Darstellungsweise des ganzen Films verlegt. Seine Besetzung des Werther mit dem jungen Schauspieler Hans-Jürgen Wolf erscheint in diesem Zusammenhang durchaus richtig und konsequent.
Günther hat in diesem Film Metaphern und Symbole gefunden, die eben die spezifische Möglichkeit filmischer Darstellung eines literarischen Stoffs sehr bewußt nutzt und Möglichkeiten andeutet, gerade klassische literarische Stoffe so umzusetzen, daß auf Grund der konkret-plastischen Darstellung sowohl Traditions-

bewußtsein als auch Gegenwartsbezogenheit auf ganz eigenständige Weise sich herstellt.

6.5. Der im vorigen Kapitel durchgeführte Vergleich der gattungsspezifischen Merkmale und Eigenschaften von literarischer und filmischer Darstellung gibt noch nicht genügend und hinreichend verallgemeinerbare Schlußfolgerungen für die theoretische Untersuchung von Filmen nach literarischen Werken. Er war notwendig, um Kriterien entwickeln zu können, durch die in der Analyse und Bewertung der elementare gattungsspezifische Aspekt stärker und genauer mit einbezogen werden kann. Dieser methodische Schritt reicht aber noch nicht aus, um Prinzipien für methodische Verfahrensweisen der theoretischen Analyse und Kriterien für die Bewertung von Filmen nach literarischen Werken entwickeln zu können.

Deshalb soll sich im Folgenden mit einigen Problemen des Transformationsprozesses beschäftigt werden.
Es gibt bisher über diesen filmpraktisch-schöpferischen Prozeß sehr wenig theoretisch ausgewertetes Material. Das liegt daran, daß sich hier individuelle Eigenheiten des Filmemachers, ein bestimmtes auch ganz individuell ausgeprägtes filmkünstlerisches Anliegen und objektive produktionspraktische, ästhetische und gattungsspezifische Bedingungen und Gesetzmäßigkeiten nahezu untrennbar verbinden.
Für die theoretische Auseinandersetzung mit diesen komplizierten Problemen erscheint die Zwischenstufe des Szenariums noch am aufschlußreichsten. Und zwar deshalb, weil das Szenarium eine n o c h schriftsprachlich fixierte Phase der Auseinandersetzung mit dem literarischen Werk darstellt, die aber s c h o n dem zusammengesetzten Charakter des Films aus visueller und auditiver Komponente und den Möglichkeiten der spezifisch anderen Wirkungsweise Rechnung trägt.

Am Szenarium sind Prinzipien der Auflösung und notwendigen Um- und Neuformierung der Elemente der literarischen Darstellung am ehesten erkennbar und beschreibbar.

Als Zwischenstufe auch zwischen der literarischen Darstellung und dem Drehbuch, das den konzeptionellen und dramaturgischen Aufbau des gesamten Films und einzelner Szenen genauer fixiert, ist der Prozeß der Transformation als Einheit von geistiger Auseinandersetzung und Entwicklung filmpraktischer Mittel und Möglichkeiten hier relativ gut zu analysieren.

Die "Gogoliade" von Grigori Kosinzew, an deren Beispiel einige Kriterien und Prinzipien für die theoretische Auseinandersetzung mit dem Transformationsprozeß in dieser Phase analysiert werden sollen, stellt in mehrfacher Hinsicht eine zumindest seltene und zugleich repräsentative Ausnahme dar: Sie enthält Notizen und chronologische Aufzeichnungen, die die H e r s t e l l u n g eines Szenariums vorbereiten, u n d den Entwurf eines Szenariums, das allerdings nicht mehr realisiert werden konnte.

"Was ist die 'Gogoliade'? Zunächst einmal sind es Notizen, nicht für den Druck bestimmt, aufgezeichnet anläßlich der Arbeit an einem Szenarium, eine Selbstverständigung über Probleme, die bei der Übertragung, Verwandlung von Gogols 'Petersburger Erzählungen' in das Medium Film auftraten. Doch darüber hinaus begegnen wir einer Studie über die Eigenart Gogols, einem Exempel, wie heute ein dialektisches Verhältnis zu einem Klassiker aussehen kann. Ebenso ist dies eine Erörterung über das Verhältnis zwischen Literatur und Film, über die Wechselbeziehung zwischen den Künsten, eine wesentliche Äußerung zu aktuellen ästhetischen Fragen, die sich ausweitet zu einer Untersuchung über das Verhältnis des Künstlers zu Kunst und Welt, über die Beweggründe, die einen Revolutionär veranlassen, sich mit Kunst zu beschäftigen und Kunst zu produzieren."[71])

## V. Der Transformationsprozeß
## Die Zwischenstufe Szenarium
## Grigori Kosinzew - "Gogoliade"

1 Die Analyse und Beschreibung einiger Prinzipien für die Herstellung eines Szenariums am Beispiel der "Gogoliade" wurde als eine methodische Voraussetzung für die Entwicklung von Kriterien der Bewertbarkeit von Filmen nach literarischen Werken benannt. Hier sollen Möglichkeiten der Vergleichbarkeit von literarischer und filmischer Darstellung aufgezeigt werden. Für die theoretische Analyse und für theoretisch orientierte Kritiken können hier auch Aspekte einer möglichen Methodik der Auseinandersetzung mit Filmen nach literarischen Werken verdeutlicht werden.
Im Szenarium als schriftsprachlich fixierter Stufe zwischen literarischer Darstellung und fertigem Film sind verschiedene Ebenen der Auseinandersetzung, der Auflösung und Neuformierung der Motive und stilistischen Zusammenhänge des literarischen Werks enthalten.
In der "Gogoliade" werden gerade diese Ebenen und Phasen der Auseinandersetzung bis hin zur beschreibenden Entwicklung konkreter Vorstellungen für die filmische Darstellung relativ genau unterscheidbar, obwohl sie natürlich nicht statisch voneinander zu trennen sind.
Als Ergebnis wird von Kosinzew die schriftsprachliche Motivierung und beschreibende Konstitution einer filmisch-ästhetischen Ebene angestrebt. In dieser Ebene werden dann alle Elemente der filmischen Darstellungsweise aufeinander abgestimmt.

2. Vorweg einige Erläuterungen zu Inhalt und Anliegen der "Gogoliade":
Zur Arbeitsweise von Grigori Kosinzew gehörte es, sich umfangreiche und genaue Notizen zu machen, aus denen auf bestimmte für die Transformation wichtige Problemstellungen geschlossen werden kann. Sein für die sowjetische Kinematographie wie auch für die internationale Entwicklung des Films bedeutender Name ist verbunden mit berühmt gewordenen Filmen nach literarischen Werken. So "Der Mantel", der 1926 nach der gleichnamigen Erzählung von Gogol entstand, "Don Quichotte" und die Dramenadaptionen"Hamlet" und "König Lear". Sein Leben lang haben ihn gerade Shakespeare und Gogol beschäftigt. Dabei sind umfangreiche Aufzeichnungen entstanden über die Möglichkeiten des Films, diesen Autoren gerecht zu werden. Die Bücher "Der Raum der Tragödie", "Unser Zeitgenosse Shakespeare" und jetzt die "Gogoliade - Auf dem Weg zu einem Film" zeugen davon.
Kosinzew steht gerade unter den sowjetischen Filmemachern nicht allein mit dieser Art intensiver, reflektierender Auseinandersetzung mit dem schöpferischen Prozeß der Produktion von Filmen. So haben sich beispielsweise Sergej Jutkewitsch, Dsiga Wertow und Josif Cheifiz in Artikeln und Tagebuchaufzeichnungen immer wieder mit diesem Problem, das bisher wenig objektivierbar ist, auseinandergesetzt. Boris S. Mejlach plädiert deshalb auch dafür, daß gerade diese Phase der Herstellung eines Kunstwerks aus ihrer wissenschaftlichen Anonymität herausgelöst werden müsse. "In Wirklichkeit jedoch kann und muß dieses 'Naturschutzgebiet' ein Gebiet der objektiven wissenschaftlichen Forschung werden, die sich auf den gesamten Fonds an faktischem und dokumentarischem Material stützt, einschließlich des Resultats der Arbeit, des vollendeten Werks."[72]
Erklärt werden muß, daß sich Kosinzews Filmvorhaben auf mehrere unter dem Titel "Petersburger Erzählungen" zusammengefaßte Erzählungen Gogols bezieht, auf

"Newski", "Das Porträt" und "Die Nase".
Diese Methode der Einbeziehung von Motiven und Handlungszusammenhängen aus mehreren literarischen Vorgaben eines Autors hatte er schon 1926 im "Mantel" praktiziert. Hier wurde Gogols Erzählung "Der Mantel" erweitert und angereichert durch Episoden, die dem "Newski" entnommen waren. Auf diese Weise wurde erreicht, daß in dem expressionistisch-formalistisch sehr interessanten Film der jungen FEKS-Leute (Kosinzew, Trauberg und Tynjanow) auch ein Einblick in die Jugenderlebnisse des Helden Baschmatschkin aus dem "Mantel" gegeben werden konnte. Er wird nicht vorgeführt als fertiger stumpfsinniger Titularrat, der nur durch seinen Wunschtraum von einem neuen Mantel für kurze Zeit noch einmal erwacht. Seine Jugend auf dem Newski mit dem quirlenden Leben, den unerreichbaren Verlockungen, den Freudenhäusern, den kleinen und großen Gaunern und die stetig verstreichenden Jahre bei emsiger sinnentleerter Abschreiberei werden zur Begründung der Gestaltung dieses Gogolschen Helden herangezogen. In der zeitgenössischen Kritik war dieser Versuch sehr umstritten. Interessant für die Arbeit ist dabei nur, daß es Kosinzew schon damals darum ging, Gogols literarische Welt so umfassend aufzuschlüsseln und im Film neuzuformieren, daß die Impulse des großen russischen Dichters des 19. Jahrhunderts, das Revolutionäre seiner Kunst spürbar wurden. "Es ist unmöglich, irgendeine dieser Erzählungen ihrem Ablauf getreu auf die Leinwand zu bringen, so wie es der Autor macht. - Die Kraft des Wortes geht verloren, das Resultat wäre ein Film für den Literaturunterricht in der Schule. Man muß sich ganz von der Komposition der Erzählungen trennen, die Gogolschen Strukturen materialisieren und zu ihrer Dynamik vordringen, zu den grundlegenden elementaren Konflikten, die die gigantischen Metaphern und den philosophisch poetischen Aufbau bilden."[73]
Für die vorbereitende Arbeit der Herstellung eines Szenariums erscheint dieser Umstand weniger gravierend, da

sich Filmemacher in jedem Falle auch mit anderen Werken den jeweiligen Autors auseinandersetzen müssen. Nicht zuletzt auch deshalb, weil sich aus der Beschäftigung mit dem gesamten Werk eines Autors für das konkrete Filmprojekt Hinweise auf gegenwärtige Problemstellungen und eine dialektische Beziehung zur historisch-kulturellen Situation, in der das literarische Werk entstanden ist, ergeben können.

Fraglich bleibt allerdings doch, ob unbedingt Motive, Figuren oder gar ganze Handlungszusammenhänge aus anderen literarischen Werken im Film mit herangezogen werden müssen. Solche Fragen sind von Fall zu Fall zu entscheiden.

In der "Gogoliade" wird diese Methode durch das intensive Bemühen Kosinsews begründet, die literarische Welt Gogols so weitgehend aufzuschlüsseln, daß der grundlegende künstlerische Impuls und die Schaffensproblematik Gogols in ihrer historisch-kulturellen Bedingtheit deutlich erfaßbar werden. Um diese Dimension auch für die filmische Darstellung als Wirkungskomponente zu nutzen, ist er bestrebt, verschiedene Figuren und Motive der drei Petersburger Erzählungen in einem Film zusammenzuführen.

"Auf der Leinwand sollen deshalb nicht nur die Charaktere, die Gedanken und Gefühle der handelnden Personen lebendig werden, sondern vor allen Dingen der eigentliche Held: der Autor.

Der Film ist als Symphonie zu verstehen, ihre Hauptthemen sind die Elemente der Gogolschen Welt: vollkommene Natürlichkeit und Phantastik, Komisches und Tragisches (...)"[74]

Gogols literarische Welt, die Phantastik seiner Figuren, die ungewöhnlich komplizierten Beziehungen zwischen diesen, die steten Übergänge von Alltäglich-Banalem zu Imaginationen und gespenstigen Vorstellungen und Erscheinungen und das damit gegebene komplizierte Verhältnis von scheinbar vordergründigem Geschehen und

dahinter verborgener philosophischer Bedeutung sind in die filmische Darstellung nicht leicht umzusetzen und adäquat zu realisieren.
In den Notizen und Aufzeichnungen sind zahlreiche interessante Anregungen enthalten, die ganz neue Forderungen an die filmische Darstellung stellen. So werden Vorstellungen entwickelt, die ein bisher noch nicht erreichtes Verhältnis von konkreten und abstrakten Sachverhalten im Film notwendig machen.
Als eine nicht zu unterschätzende Voraussetzung für die praktische Realisierung solcher Forderungen wird das kreative Talent des Filmemachers benannt. "Je bedeutender und entscheidender die literarischen Qualitäten eines Werkes sind, desto mehr zerstört die Adaption das Gleichgewicht, desto notwendiger auch ist ein kreatives Talent für die Wiederherstellung eines neuen Gleichgewichts der Adaption, das mit dem alten nicht identisch sein soll, ihm aber entsprechen muß."[75]
In Gogol hat Kosinzew diesen kreativen Partner gesehen. Seine intensive Auseinandersetzung mit Gogols Erzählungen soll hier als notwendige Bedingung für die Transformation in den Film benannt werden, damit Gogols Intentionen und ihre mögliche Beziehbarkeit auf gegenwärtige Problemstellungen in den verschiedenen Bereichen des gesellschaftlichen und kulturellen Lebens in der filmischen Darstellungsweise möglichst unmittelbar wirksam werden können.

## 3. Phasen der Auseinandersetzung mit der literarischen Darstellungsweise der "Petersburger Erzählungen" in den Aufzeichnungen von Grigori Kosinzew

In Kosinzews Aufzeichnungen wird durch Auseinandersetzung mit bestimmten Problemkreisen eine mögliche filmisch-ästhetische Ebene vorbereitet und beschreibend motiviert. Die Aspekte und Bestandteile dieser Ebene werden aus der Auseinandersetzung mit folgenden Problemkomplexen in verschiedenen Phasen gewonnen:

3.1 Als grundlegende Vorbereitung für das geplante Filmprojekt analysiert Kosinzew die Besonderheiten Gogolscher Literatur im Verhältnis zur Realität seiner Zeit, zum nationalen Erbe klassischer russischer Kunst überhaupt und im Verhältnis zur gegenwärtigen Entwicklung der Kunst und Gesellschaft.
Es geht dabei vor allem um ein tiefes Erfassen der nationalen Integration und Bedeutung des Autors und seiner Schaffensprinzipien. Gogol wird in Beziehung gesetzt zu Dostojewski, Puschkin, Blok, Tolstoi u. a. Das künstlerisch-ästhetische Anliegen des Autors, sein besonderes Verhältnis zu den gesellschaftlichen Prozessen und zu den Möglichkeiten, diese mit künstlerischen Mitteln zu beeinflussen, wird als spezifisch russisch begriffen und so vorerst abgegrenzt gegenüber möglichen Vergleichen zu Shakespeare, Dossler, Hoffmann, Balzac, Kafka u. a.
Erst nachdem dieser nationale Aspekt in Gogols Schaffensweise und seine Wirksamkeit genügend erfaßt ist, werden Beziehungen zu europäischer bzw. internationaler Kunst- und Stilentwicklung untersucht. Einbezogen in diese allgemeinen Auseinandersetzungen, die in der gesamten Vorbereitung für die Herstellung eines Szenariums nicht unterbrochen, sondern ständig überprüft und angereichert werden, sind spezifischere Problemstellungen, die sich vor allem auf das Verhältnis zu klassischer Kunst beziehen und auf die Veränderung der Funktions- und Wirkungsweise von Kunst im Hinblick auf ein dialektisches gegenwartsbezogenes Verständnis von den Prozessen in der Gesellschaft mit ihrem sozialen Gefüge.

Gerade in der russischen Kunst des 19. Jahrhunderts finden sich für Kosinzew genügend Anregungen und Impulse für ein tiefes Verständnis der Beziehung von Kunst und gesellschaftlichen Prozessen. Dabei geht es ihm darum, die Bedingungen und Eigenarten der klassischen russischen Kunst aufzuschlüsseln und ihre kreative Ursprüng-

lichkeit für die Gegenwart nutzbar zu machen. Dazu gehört auch ein kritisches Verhältnis zur Klassik überhaupt. Sie wird nicht begriffen als statisch eingeordnete Wertvorstellung, sondern untersucht und aufgeschlüsselt im Hinblick auf mögliche Impulse für gegenwärtiges Kunstverständnis und Kunstschaffen. Dieses Verhältnis herauszustellen, ist nicht leicht, da sich gerade in dieser Hinsicht Klischees und falsche Wertvorstellungen im Verlauf der Kultur- und Kunstentwicklung ergeben haben.

"'Gogoliade'. Ich werde erst dann in der Lage sein, sie zu verfilmen, wenn ich verstehe, auf welche Weise alle noch von der Schulzeit her bekannten Stellen der Erzählungen weggelassen werden können und wie der äußere Ablauf der Ereignisse zu vermeiden ist.

Der Film wird nur dann der Gogolschen Welt entsprechen, wenn der Gogolsche Text nicht als Regieanweisung benutzt wird."[76]

Kosinzews grundsätzlicher Ansatz der vorbereitenden Auseinandersetzung zielt auf den schöpferischen Impuls selbst ab, auf der Autor und die sozialen und kulturellen Bedingungen seines Schaffens.

Aus diesem Bemühen um ein tiefes Verstehen der Erzählungen Gogols und ihrer Einordnung innerhalb nationaler und internationaler historisch und sozial determinierter Kunstproduktion werden in der "Gogoliade" Gedankengänge entwickelt, die sich mit bestimmten Schaffensproblemen auseinandersetzen.

Die Verwendung bestimmter Motive und die Konzentration auf bestimmte Probleme werden analysiert."Es gibt bei Gogol Konfliktsituationen, die er in vielen Erscheinungen des russischen Lebens entdeckt. Das, was im Widerspruch zur Natur der russischen Realität selbst steht. Diese Realität aber ist selbst bereits ein Resultat der Entwicklung und Vertiefung von Widersprüchen.

Die Konflikte haben zwiefachen Charakter: entweder die Vernichtung der menschlichen Substanz - der inneren

Menschen - durch äußere Umstände oder das Auswachsen ohnehin sonderbarer und ungereimter Erscheinungen..."[77]
Die Konfliktzellen wurden eingekreist und genauer definiert durch die Beschäftigung mit dem spezifisch russischen, besonders aber Petersburger Problem der Zivilisation, der damit verbundenen Künstlerproblematik und der russischen Beziehung von Kunst und Gesellschaft.
Dieser Problemkreis ist untrennbar verbunden mit Petersburg, dem Newski, und der hier entstandenen "Petersburger Kunst", für die sich Kosinzew sehr begeistert.
"Die 'Petersburger Erzählungen' - sind ein Fenster nach Europa, das nach Gogols Meinung Peter der Erste mit der Axt in ein dumpfes Loch der Seelenlosigkeit eingeschlagen hat. Nun flutet das kalte Licht der Zivilisation in dieses Loch hinein, und Myriaden von Kutscher mit bedeutenden Persönlichkeiten ergießen sich darein und ihre Rosse stampfen über Leichen und Menschen."[78]

Kosinzew analysiert klar, daß sich aus diesen Zusammenhängen einerseits das spezifische Verhältnis russischer Kunst zur Realität im 19. Jahrhundert erklären läßt, damit auch die besondere Schaffensproblematik Gogols und andererseits hier der Ansatz zu suchen ist für eine Definition und Beschreibung der literarischen Gebilde, stilistischer Besonderheiten und ihrer Deutung zur historisch-sozial und kulturellen Situation der russischen Gesellschaft.
In der Auseinandersetzung mit den beiden Komplexen Zivilisation und Rußland wird Gogols Schaffensproblematik genauer charakterisiert. Um diese Begriffe ringt Gogol ein Leben lang. Das drückt sich in seinem eigenen Leben aus, wie auch in dem seiner Figuren, die zum Teil die Künstlerproblematik in allen möglichen Variationen im Rußland seiner Zeit widerspiegeln.
Hieraus ergeben sich dann Schlüsse für das analytische und beschreibende Verständnis der Erzählungen und der Art ihrer künstlerischen Erfindung. "Worauf besteht bei Gogol die Zivilisation? aus dem Department der Ornate-

heiten und des Unsinns, aus dem Bordell, aus der leeren Parade von Gegenständen auf dem Newski - das ist der Triumph dieser Zivilisation, dazu ein Modemaler, der die Gesichter der bedeutenden Persönlichkeiten und die ihrer Familien für die Jahrhunderte verewigt. Aus dieser leerlaufenden Maschine schlüpft die Nase hervor und macht Karriere."[79]

In dieser vorbereitenden Phase der Auseinandersetzung mit den "Petersburger Erzählungen" zum Zwecke ihrer Transformation in den Film werden also die wesentlichsten Motive und Themenkreise der "Petersburger Erzählungen" aufgeschlüsselt und in Zusammenhang zu einem allgemeinen Verhältnis von Kunst und Gesellschaft im Rußland des 19. Jahrhunderts gesetzt, bzw. sie werden erklärt und neu motiviert durch das Wissen um diese Beziehung in ihrer russischen Eigenheit.

Die Ergebnisse dieser Phase der Auseinandersetzung mit Gogolscher Dichtung, ihrer nationalen Komponente und ihrer historisch-sozialen und kulturellen Bedingtheit könnte man wie folgt zusammenfassen:

Gogol ist als Dichter in Beziehung zu setzen zur Situation der russischen Kunst im 19. Jahrhundert. Demzufolge vergleichbar mit gleichrangigen Autoren, wie Dostojewski, Tolstoi, Blok u. a.

Diese spezifisch russische Situation der Kunst des 19. Jahrhunderts drückt sich aus in der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Begriff Rußland und dem Problem Zivilisation. Exemplarischer Ort dieser Problematik ist Petersburg, einerseits als Verbindungsglied zu Europa, andererseits behaftet mit russischem Wesen im positiven wie im negativen Sinne. Hier in Petersburg, dessen Sinnbild der Newski ist, kristallisiert sich auch die russische Künstlerproblematik, wie sie Gogol tief empfunden und gelebt hat: die leidenschaftliche und zähe Auseinandersetzung um ein bestimmtes Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit, das einerseits dem russischen Wesen, dem Menschen, ent-

sprechen, ihn zu einer zum Teil religiös empfundenen Vorstellung von Wahrheit führen soll, andererseits aber auch von Maßstäben europäischer Kunst, besonders der italienischen beeinflußt ist.
Aus dieser allgemeinen Situation, die hier nur zusammengefaßt angedeutet werden soll, werden die Eigenart der künstlerischen Erfindung Gogols, die Figuren und Motive, ihre stilistische Komposition usw. im Verhältnis zur Realität des 19. Jahrhunderts und zur Gegenwart analysiert und erklärt.

3.2. In der fortführenden Phase der Auseinandersetzung zur Herstellung eines Szenariums geht es um die genauere Konzentration auf die literarische Kunstebene zum Zwecke der Konstitution einer filmischen.

3.2.1. Analysiert und beschrieben werden hier die stilistischen Mittel und Methoden der Erzählungen und ihre Wirkungsmöglichkeiten auch für die Gegenwart. Dabei konzentriert sich Kosinzew besonders darauf, die satirischen, komischen bis grotesken Mittel aufzuschlüsseln und aus einer stereotypen Betrachtungs- und Bewertungsweise zu befreien. Er dringt vor bis zur Basis ihrer Entstehung. Das Wesen russischer Kunst beschreibend, wird es auch zur Motivation der Gogolschen Schreibweise herangezogen: "... Das Wesen russischer Kunst, die Linie Gogol - Dostojewski - Meyerhold - Schostakowitsch. Es besteht darin, daß die Verdichtung des Alltäglichen zu einer Explosion, zu einer Katastrophe führt."[80]
Als das Wesentliche des Gogolschen Stils wird dann entgegen platten und statischen Einschätzungen von Karikaturisten der Gesellschaft das spezifische Verhältnis von äußerem Geschehen und dahinter verborgener vielschichtiger Bedeutung benannt. "Mit einem Gogolschen Text ist die Sache noch schwieriger. Seine ausführlichen Beschreibungen des Äußeren, der Gesten,

der Manieren der Helden sind zu wenigsten als Hinweis für die Schauspieler zu verstehen, etwa den Kopf halbseitlich senken, mit dem Fuß scharren usw. Je genauer Gogol Tschitschikow beschreibt, desto mehr entzieht er sich der Vorstellungskraft, je genauer die Beschreibung, desto verschwommener die Konturen - deshalb diese Vielzahl der einander abschwächenden Einzelheiten. Ihr Ziel besteht nicht darin, ein möglichst konkretes Bild zu schaffen, sondern im Gegenteil, die Umrisse unscharf und unbestimmt zu halten, aufzulösen und damit eine Art Chimärenhaftigkeit und Durchsichtigkeit der scheinbar so soliden Materie zu erreichen."[81]

Aus solchen Überlegungen wird deutlich, daß die stilistischen Mittel in den "Petersburger Erzählungen" ein kompliziertes Bedeutungsgefüge schaffen, das ebenso vielschichtige und komplizierte Beziehungen zur Realität aufweist.

"Das Phantastische ist bei Gogol nicht gleichförmig. Einmal erscheint es in der Gestalt des Wucherers aus dem 'Porträt', eigentlich traditionell romantisch wie alle diese dämonischen Figuren mit den sonderbaren Augen; von anderer Art ist die Nase in den Sammet-Beinkleidern, in einer dritten Form erscheint es nicht als handelnde Person, sondern in der Gestalt des Newski Prospekts."[82]

Um diese Vielschichtigkeit und Bedeutungstiefe erfassen zu können, vollzieht Kosinzew Anstrengungen, die Motive und ihre stilistische Anordnung in der literarischen Darstellung umfassend aufzulösen und sie auf ihren schöpferischen Impuls zurückzuführen.

Es geht ihm dabei nicht nur darum, sich gegenüber bildungsklischees und literaturtheoretisch-einordnender Bewertung abzugrenzen, sondern die Zurückführung der literarisch stilistischen Mittel auf die ihnen zugrundeliegenden Spannungen zwischen Künstler und Realität wird als Voraussetzung für die Aufhebung und Transformation der literarischen Darstellung in die Gattung Film

postuliert. Gleichzeitig wird so die Basis dafür geschaffen, daß Komposition, Rhythmus und Stil des Films tatsächlich diese Spannungen in adäquater Weise für die Gegenwart repräsentieren.
Die Analyse stilistischer Mittel und Motive konzentriert sich deshalb darauf, diese vorerst in umfassendem Sinne auf ihre Beziehung zu den Elementen und Relationen in der gesellschaftlichen Realität zu untersuchen.
In diesem Sinne ist beispielsweise auch die Auseinandersetzung um das Problem der "Gogolschen Typen" zu verstehen: "'Gogolsche Typen' - schon diese oft unzutreffende Formulierung, die von einem Maskenbildner so leicht in Wirklichkeit zu verwandeln ist, widerspricht der Aufgabe des Autors, genauer: widerspricht seinem starken und tiefen Empfinden, seiner Art, gerade noch an der Grenze des Möglichen einzuhalten, Luft zu holen und nachzudenken. Nein, er war beherrscht von der alles verschlingenden Leidenschaft, im Wort die Dynamik des 'gewaltig dahinbrausenden Lebens' zu materialisieren."[83]

Die Gogolsche Schreibweise und die verwendeten stilistischen Mittel und Methoden werden soweit aufgelöst und gemessen an dem tiefen Verständnis des schöpferischen Impulses des Autors, daß zunächst einmal jede Vorstellung von einer irgendwie formalen Übertragung in den Film ausgeschlossen wird.

3.2.2. Um die filmisch-ästhetische Ebene nicht nur thematisch, sondern auch stilistisch in diesem kreativen Sinne motivieren und konstituieren zu können, bedient sich Kosinzew einer assoziativen Methode, durch die er die literarische Darstellungsweise Gogols mit Darstellungsweisen und stilistischen Möglichkeiten anderer Kunstgattungen und Genres vergleicht. Es handelt sich dabei um solche, die ihm bei seiner ausgiebigen Beschäftigung mit Kunst zum Erlebnis wurden und im Gedächtnis geblieben sind. So werden ständig vergleichende Betrachtungen

zu allen möglichen Kunstwerken der Malerei, des Tanzes, des Theaters, der Musik angestellt, um die sich konkretisierenden Vorstellungen und Niederschreibungen für die filmische Variante umfassender und genauer zu motivieren.

Diese Methode wird sowohl für allgemeine Vorstellungen, die den gesamten Film betreffen, angewendet, wie auch für die Motivierung bestimmter Details. "Die 'Petersburger Erzählungen' als Film könnten etwas Ähnliches wie die 'West Side Story' werden. Ein Petersburger Musical. Oder wie die Ballette Roland Petits mit Zizi Jeanmaire. (Ich habe sie teilweise vergessen, aber ihr allgemeiner Inhalt blieb mir im Gedächtnis.'"[84])

und: "Der Newski. Die Begegnung Piskarjows mit dem 'himmlischen Geschöpf' ist ganz im Sinne Bloks, nur erscheint die 'Unbekannte' im Schneesturm - genauer - im fallenden Schnee.

Der grüne zwinkernde Stern über ihrem Haus.

Bloks 'Unbekannte' gibt überhaupt viele Hinweise für den Stil."[85])

Diese Methode verhilft dazu, daß die Gestaltung von klassischer Kunst und die ihr zugrundeliegende Auseinandersetzung mit der Realität zu gegenwärtigen Problemstellungen und Widersprüchen auch auf der Ebene der künstlerisch-ästhetischen Tradition und Kontinuität analysiert und neu motiviert werden kann. Auf diese Weise werden auch die Bedingungen dafür geschaffen, daß die filmische Darstellung einem künstlerisch und ästhetischem Niveau der Wechselwirkung zwischen den Künsten entsprechen kann. Jedes stilistische Detail des geplanten Films wird so aus der beschreibenden Konstitution einer breiten Ebene von Faktoren erkenntnistheoretischer Art, wie auch eines gründlichen Kunstverständnisses begründet.

3.3. Auf dieser Basis werden dann konkrete, plastische Vorstellungen für den Film entwickelt.
Es muß immer wieder betont werden, daß es sich bei der beschriebenen Phasen der Auseinandersetzung mit den "Petersburger Erzählungen" zum Zwecke der Herstellung eines Szenariums um sehr eng verkettete Schritte handelt, durch die langsam konkretere Vorstellungen für die Filmvariante entstehen. So kann man schon in den ersten Notizen Überlegungen zur Besetzung finden, auch zu einer bestimmten Dramaturgie, einem bestimmten Rhythmus und einer bestimmten Musik, während grundlegende Gedanken und Einfälle doch erst aus der systematischen Eingrenzung der einzelnen Problemkreise thematischer wie stilistischer Art entwickelt werden. In der Beschreibung konkreter Vorstellungen für filmische Realisation geht es besonders um folgende charakteristische Probleme:

3.3.1. Bestimmend für den Grundgestus des Films und die Motivation seines Stils ist vor allem die literarische Darstellung des alltäglichen Lebens auf dem Newski. Gogols ungeheure Verquickung von Banalem, Natürlichem, Belanglosem, die plötzlichen Übergänge zu phantastischen Ereignissen und dem Auftreten rätselhafter Erscheinungen und Figuren werden beschrieben als die Grundsituation für die Anlage der Charaktere und Gemüter der Figuren, - der armen Maler und Beamten, der bedeutenden Persönlichkeiten usw.
Besonders konzentriert sich Kosinzew auf die beschreibende Definition eines bestimmten Verhältnisses von äußerlichem Geschehen und dahinter verborgener, sich plötzlich offenbarender Symbolik und Vieldimensionalität.
Die Figuren, die ihren alltäglichen Geschäften und Beschäftigungen auf dem Newski nachgehen, werden durch die Analyse der Erfindungen und stilistischen Brüche als in einem komplizierteren Zusammenhang von sozialer und geschichtlicher Bestimmung stehend begriffen. Kosinzew

nähert sich der stilistischen Dialektik in den "Petersburger Erzählungen" mittels eines Gleichnisses an: "So lenkt der Zauberer auf der Bühne vor dem Akt des 'Zauberns' die Aufmerksamkeit der Zuschauer durch eine ausführliche und präzise Demonstration der Gegenstände, die scheinbar für die Sache wesentlich sind, ab, indem er beweist: Der Tisch ist ein normaler hölzerner Tisch, der Zylinder ist echt, das Tuch ist von der allergewöhnlichsten Sorte. Alles ist hier alltäglich - es gibt keinen doppelten Boden und keine besondere, für uns spezielle Anfertigung. Aber der Trick wird ja nicht damit, nicht mit diesen Gegenständen ausgeführt."[86]

3.3.2. Das wichtige Problem in dieser Phase bezieht sich dann auf Überlegungen, diesem in der literarischen Darstellung vorgegebenen Verhältnis von scheinbar alltäglichem Geschehen und symbolisch-phantastischer Vieldimensionalität mit den Mitteln des Films gerecht zu werden.
Hier werden entsprechend der spezifisch anderen Wirkungsweise des Films umfassende Transformationen auch im Sinne von kompositorischen Veränderungen begründet.
An zwei Beispielen werden Notwendigkeiten und Konsequenzen solcher Änderungen deutlich gemacht:
Es geht dabei um die Figur des Wucherers Petromichali aus "Das Porträt" und um die Figur der "Nase" aus der gleichnamigen Erzählung.
Die literarische Gestalt des Wucherers verkörpert zugleich mehrere Zusammenhänge. Sie ist einmal sehr plastisch beschrieben und tritt so als relativ real im alltäglichen Rhythmus des Newski auf. Zudem hat sie, wenn auch stark verfremdete und phantastisch-überhöhte, menschlich-äußere Züge.
Andererseits steigt der Wucherer aus dem Porträt, das sich der arme, aber begabte Maler Tschartkow gekauft hat.
Er ist also keine eindeutig fixierbare Erscheinung, sondern vertritt einen ganzen Komplex sozialischer und

geistiger Verkettungen und Beziehungen.
Gogol zielt mit der Erfindung dieser Figur, die sowohl real als auch fiktiv in Erscheinung treten kann, auf moralischen Schutt ab, der sich im Denken und in der Vorstellung der Menschen angesammelt hat, den bestimmte Menschen aber auch verkörpern können.
Für den Stil des Films und seine ästhetische Gesamtkomposition ist diese Figur und die Art ihrer Anlage von großer Bedeutung. Kosinsew mußte eine Entsprechung suchen, die auch im Film die Doppeldeutigkeit dieser Figur als reale Erscheinung mit dahinter verborgener Symbolik erkennbar macht. Er kommt zu dem Schluß, daß der Wucherer nicht wie in der Erzählung zum Ende steigen soll, sondern schon in den ersten Bildern auf die Dächer von Petersburg postiert wird. Damit wird die kompositorische Position der Figur aus der Erzählung zugunsten einer im Film wirksameren verändert. "Und sofort wußte ich: Er wird nicht wie der Wind hinaufklettern (auch ein üblicher romantischer Motiv), sondern er sitzt auf dem Dach. Zu seinen Füßen Petersburg - die monumentalen Denkmäler des Zaren, die Prospekte und Straßen, die Geometrie und dieser Klassizismus auf dem Sumpf und darüber der Wucherer, der Seelen - nicht der Toten Seelen, sondern der Kügelei, die er in Tote verwandelt."[87]
Diese Entscheidung hat Konsequenzen für den gesamten Film. Es wird damit ein stilistisches Zeichen gesetzt, das auch in die noch so alltäglich, real erscheinenden Ereignisse und Handlungszusammenhänge Hintergründigkeit und symbolische Bedeutungsrelationen schafft. Durch die neue Position Petrowichulis über der Stadt wird auch das Zusammenwirken aller anderen Figuren und Motive in stilistischer und kompositorischer Hinsicht bestimmt.

Ein ähnliches Beispiel ist das Gestaltungsproblem, das sich für Kosinsew mit der Figur der Nase verbindet. Die Nase ist der Doppelgänger Kowaljows aus der gleichnamigen Erzählung. Gogol zielt mit dieser literarischen Er-

findung auf den Sinnentleerte und Besessene im Denken von Kowaljow ab. Solch eine Erscheinung im Film auftreten zu lassen, erscheint vor allem deshalb problematisch, weil hier von der menschlichen äußeren Erscheinung abstrahiert wird, die in der Figur des Wucherers noch gegeben ist. Anders als bei dieser geht es Kosinzew in der Motivation der Nase darum, Vorstellungen zu entwickeln, die das Reale ihres Auftretens genauer fixieren als das in der Erzählung geschieht. So macht er sich Gedanken über konkrete Wachstumsphasen der Nase, über die Art ihrer Sprache (ein Näseln, das menschliche Töne verfremdet) und über die Art ihrer Bewegungen. (Sie "bewegt sich vorwärts wie der Körper eines Delphins oder Seelöwen"[64]). D. h. für die Figur der Nase müssen im Film Möglichkeiten der Vergleichbarkeit mit menschlichem realen Verhalten entwickelt werden, damit diese abstraktere Erfindung nicht völlig wirkungslos als phantastische Erscheinung, die [illegible] verpufft. Die Motivierung einer filmischen Ebene, in der eine solche phantastisch-symbolische Figur [illegible] wird dann versuchsweise durch den Einfall des über der Stadt hockenden Wucherers erleichtert.
So gelingt es Kosinzew gerade in der Gegenüberstellung mit diesen beiden wichtigen Figuren aus den "Petersburger Erzählungen", die filmisch-mythische Ebene als stufenweises Abstimmen von phantastischen und realen Geschehnissen und Erscheinungen zu begreifen und vorzubereiten. Phantastische wie scheinbar reale Vorgänge und Elemente werden in gegenseitiger Abstimmung und Bedingtheit entwickelt.
Durchsichtigkeit, Hintergründigkeit und Doppelbödigkeit werden aber nicht nur in der Anlage von Figuren im Film geklärt und motiviert, sondern [illegible] trifft auch den Rhythmus und die Montage. Hier geht es vor allem darum, für die ästhetische Tiefe des sprachlich-komplizierten Gefüges der Erzählungen eine filmische

Entsprechung zu finden. Assoziationen und Möglichkeiten auch phantastischer Vorstellungen und Zusammenhänge, die beim Lesen entstehen können, müssen in gleicher Intensität durch den Film möglich werden.

"Um die Festigkeit des Gogolschen Gewebes für den Film zu erhalten, ist eine bestimmte Dichte nötig, ein quirlendes Gedränge von Nichtigkeiten, Lappalien, angegriffenen Stützen, Gesichtern, Figuren und Situationen, nicht das Leben, sondern Alltägliches. Gewöhnliches, wo gerade das Leben, nämlich unaufhörliche Bewegung und Verbindung (letzteres ist offensichtlich besonders wichtig), absolut fehlt. Alles drückt und stößt sich, gibt sich den Anschein emsiger Tätigkeit, aber nichts passiert: leere Worte, sinnlose Bewegungen, alles farblos, alles aufgezogenes Uhrwerk - ..."[89]

Kosinzew entwickelt Vorstellungen von Sequenzen, Handlungskomplexen und Übergängen im Film, die der sprachlichen Differenziertheit zumindest nahekommen. Die Handlung wird angereichert durch "... sich aufdrängende, ganz unsinnige Details, hin und wieder ein ironisches Lächeln, dann wieder eine Flut von solch grausigen und wilden Bildern, daß dem Zuschauer der Atem stockt."[90] Ebenso werden Kameraeinstellungen beschrieben, die die besondere Sicht Gogols auf das Treiben auf dem Newski, sein Anliegen, das scheinbar so konsequenzlose, alltägliche Leben zu entlarven, durch die Mittel des Films neu erlebbar machen. "Sankt Petersburg - die Stadt, in der sich nichts reimt; die mit Kot beschmierten Stiefel und der geflügelte Löwe.

Zinnen mit irdenen Töpfen auf einem Lastkahn und die Sphinxe.

Die Monumente und Akaki.

... diese Unvereinbarkeiten - und nicht nur groteske, sondern auch dramatische.

Hier ist es zu vertreten, daß die Kamera von irgendeinem geflügelten Genius auf einen Muzuik schwenkt.

Das groteske Nebeneinander von architektonisch-bild-

hauerischer Vollkommenheit und den Werkstätten der Stukkateure oder dem Barbier Iwan Jakowlewitsch. Von den Göttern auf dem Dach des Winterpalais zu Abati. Nur müssen die Übergänge so organisch, plastisch und unmerklich sein, daß man die Nähte nicht sieht."[91]

3.3.3. Bei der Entwicklung konkreter Vorstellungen für eine mögliche filmisch-ästhetische Lösung, in der das grundlegende Anliegen Gogols und die Art seiner literarischen Erfindungen aufgehoben werden können, in der für sie also der Boden genommen ist für ihr Aussehen, ihre Bewegungen, ihr Sprechen, ihr Erscheinen und plötzliches Wiederverschwinden, stößt Kosinow auf ein wesentliches Problem, das seine Auseinandersetzung mit Gogol sehr von der mit Shakespeare unterscheidet. Es geht dabei um die Möglichkeiten und Grenzen des Films, die in der literarischen Darstellungsweise enthaltenen sprachlichen Details, stilistischen Wendungen, Anhäufungen und Ballungen von Worten, Satzfetzen usw. aufzuheben und neu zu formieren. An verschiedenen Stellen wird deutlich, daß diese Elemente und stilistischen Zusammenhänge im Film entsprechend dem umfassend beschriebenen Verständnis des Anliegens Gogols zum Teil ganz anders angeordnet werden müssen, zum Teil aber auch auf sie verzichtet werden muß.

"Bei den Shakespeare-Filmen haben wir weitgehend auf das historische Kostüm verzichtet; hier wird ein größeres Opfer verlangt: Man muß sich von Gogols gedrechselter Sprache, von seinen Wortwitzen, seiner Tonmalerei, seinen hintergründigen Redewendungen lossagen - das heißt von dem, was bei Shakespeare die Metaphern und hyperbolischen Übersteigerungen sind.

In der Gogolschen tragischen, dramatisch-lyrischen, farcenhaften Ballung der dynamischen Plastik und der gesamten Tonseite ist der Dialog nur ein Teilchen, und im Leierkasten Nosdrjows, hyperbolisch zugespitzt, ist Gogol nicht weniger enthalten als in den besonderen,

aber schon nicht mehr realistisch gebauten Dialogen der handelnden Personen. Rußland und seine Leiden handeln, tönen, sprechen; selbst Gogol, sein ganzes Schicksal und die Masken, die er trug, werden zu Worte kommen."[92]

## 4. Zusammenfassung

Theoretische Probleme, die sich aus der "Gogoliade" für die Untersuchung des Transformationsprozesses von literarischen Werken in den Film ergeben

Es ging in dem Teil, der sich mit Grigori Kosinzews Aufzeichnungen zu einem Szenarium für einen Film nach den "Petersburger Erzählungen" beschäftigt, um die Demonstration e i n e r Methode.
Diese Methode ist selbstverständlich beeinflußt von der individuellen Eigenart des Regisseurs Kosinzew, seinen künstlerischen Erfahrungen und seiner künstlerischen Verantwortung gegenüber der Gegenwart. Sie ist weiter geprägt von der Eigenart der Erzählungen Gogols, seinem Stil und seinem künstlerischen Anliegen.
Diese Methode wurde beschrieben, weil sie auch verallgemeinerbare Prinzipien und Aspekte, die für die theoretische Auseinandersetzung mit der Transformationsproblematik verwertbar sind, enthält. In diesem Sinne sind diese Aufzeichnungen und Notizen für die Filmwissenschaft sehr nützlich und stellen in ihrer Intensität und Ausführlichkeit ein selten zu findendes Beispiel dar.
Verallgemeinerungen aus der "Gogoliade" ergeben sich vor allem aus Kosinzews hohem Anspruch an die filmische Realisation, die Probleme über Möglichkeiten und Grenzen der Transformation von literarischen Darstellungen in den Film aufwirft.
Voraussetzung ist also Kosinzews schöpferisches Ver-

hältnis zur literarischen Darstellung und zu den Bedingungen ihrer Entstehung. Die literarische Darstellung wird so umfassend aufgeschlüsselt, nach-gedacht und nach-empfunden, daß man in Verbindung mit seinem kreativen Talent und seiner Verantwortung gegenüber gegenwärtigen Prozessen der Gesellschaft von einer wirklichen Voraussetzung für Neuschöpfung - im Sinne Gogols, - mit den Mitteln des Films sprechen kann.

4.1. Die vorbereitende Auflösung und Neuformierung in der Zwischenstufe des Szenariums wurden deshalb analysiert und dargestellt, weil es hier noch am ehesten möglich ist, das Zusammenwirken von elementaren gattungsbezogenen Kriterien und stilistischen für die Praxis des Filmemachens zu beschreiben. Dieses Zusammenwirken ist je nach vorgegebenem literarischen Werk verschieden, d. h. jeder besondere literarische Stil und jedes darin begründete spezifische Verhältnis zur Realität und zum Rezipienten wird auch besondere Ansprüche an die gattungsspezifischen Mittel und Möglichkeiten des Films stellen. Umgekehrt ist die Darstellungsweise des literarischen Werks nur über einen umfassenden Transformationsprozeß in den Film zu übertragen, in dem sie auf ein bestimmtes Verhältnis zur historisch-konkreten Realität zurückgeführt wird und neu begriffen und geformt werden muß.
Am Beispiel der Aufzeichnungen Kosinsews wurde deutlich, daß die konkret plastischen Vorstellungen für eine mögliche filmisch-ästhetische Ebene aus der Analyse des spezifischen Verhältnisses des Autors zur Realität seiner Zeit und des Verhältnisses der literarischen Darstellungsweise zu den Elementen und Ebenen der Realität gewonnen werden müssen. Dabei bestimmen das Verständnis des Regisseurs für diese Beziehungen und seine Fähigkeit, daraus Ansatzpunkte für eine mögliche Beziehbarkeit auf Problemstellungen der gegenwärtigen gesellschaftlichen Situation zu entwickeln, wesentlich die Richtung der Transformation, die Art und Weise der Veränderungen und Neuformierung.

Der Gattungscharakter des literarischen Werks wird in der vorbereitenden Auseinandersetzung zugunsten einer breiten Basis kulturhistorischer, erkenntnistheoretischer und allgemein weltanschaulicher Bezugspunkte und Sachverhalte aufgelöst. Diese Bezugspunkte und Sachverhalte, die sich im wesentlichen auf das schöpferische Problem des Autors beziehen, werden betrachtet und gewertet vom Standpunkt gegenwärtiger kultureller und sozialer Entwicklung. Hier wird dann auch für den praktischen Prozeß eine Bewertbarkeit der literarischen Darstellungsweise, ihrer Motive, Figuren usw. möglich und notwendig. Auf dieser Ebene der theoretisch beschreibenden Analyse werden allgemeine Vorstellungen von Gesamtkomposition, Stil des Films und angestrebter Wirkungsweise für die Gegenwart möglich.
Ebenso ist auf dieser Ebene die genauere Einordnung und Klärung bestimmter thematischer Motive und Probleme des literarischen Werks gegeben. Aus der Intensität mit und der Art und Weise, wie sie behandelt und dargestellt werden, ergeben sich Rückschlüsse und Erkenntnisse, die den besonderen nationalen, sozialen und kulturhistorischen Aspekt der literarischen Darstellung klären helfen.
Themenkreise, Motive, Figuren, Handlungszusammenhänge müssen in dieser Phase der Auseinandersetzung einerseits aus der gattungsspezifischen Besonderheit ihrer literarischen Darbietung gelöst und zugunsten verallgemeinernder Beschreibungen aufgehoben, andererseits müssen ihre stilistischen Intentionen gewertet und eingeordnet werden. Dabei werden die konkreten Vorstellungen vom Stil der literarischen Darstellung beeinflußt.
Auf dieser Ebene sind weiterhin Vergleiche von Sachverhalten, wie sie im literarischen Werk beschrieben sind, zu ähnlichen in der Geschichte und in der Gegenwart möglich.
Besonders wichtig ist hierbei die umfassende Analyse

und Klärung des nationalen Kerns des literarischen Werks, die besondere Beziehung des Autors zu dieser Problematik (also beispielsweise, ob er diese bewußt ausstellt und reflektiert, oder ob sie sich indirekt im Stil verbirgt) und das Verhältnis des Filmemachers hierzu. Die für den Film zu entwickelnde nationale Dimension der Darstellung muß gewonnen werden aus der Charakterisierung dieser Problematik im literarischen Werk und aus den Bedingungen und Kriterien ihrer Veränderung im Laufe der historisch-gesellschaftlichen Entwicklung.

Gerade im Film wird auf Grund der konkreten plastischen Vorstellung, die er anbietet und des spezifischen Eindrucks von Authentie diese Dimension konkreter und auch an kleinsten Details identifizierbar.

In der Phase der Auflösung werden also die Motive, Figuren, Themenkreise, Handlungszusammenhänge aus ihrer gattungsspezifischen schriftsprachlich-literarischen Darstellung gelöst und entsprechend der stilistischen Intention, also einer bestimmten Zielrichtung und Perspektivität, umgewandelt in allgemeinere Beschreibungen, in denen die verschiedensten Zusammenhänge berücksichtigt werden. Diese allgemeineren Beschreibungen lassen zugleich Wertungen und Einordnungen in philosophischer, sozialer und kultureller Hinsicht zu. Sie sind die Grundlage für weitere Phasen der Auseinandersetzung zur Herstellung des Szenariums, in denen dann konkretere Probleme der Transformation geklärt werden.

In dieser ersten Phase wird im wesentlichen das Verhältnis literarisches Werk und historisch-konkreter gesellschaftlicher Hintergrund geklärt. Das literarische Werk wird hier als eine Art Diskussionsbeitrag zu dieser Problematik angesehen.

D. h. soweit diese Phase der Auseinandersetzung überhaupt separierbar ist, handelt es sich hier um die Analyse und Beschreibung von Beziehungen und Bezugsmöglichkeiten des literarischen Werks, die zwar auch

konstruktiv enthalten sind, die aber außerhalb der eigentlichen Kunstebene liegen.

4.2. Als Übergang zur Analyse und Beschreibung konkreter Vorstellungen für die Realisierung einer filmisch-ästhetischen Szene fungierten umfassende Vergleiche und Assoziationen zu anderen Kunstwerken der verschiedensten Gattungen.
Durch solche Vergleiche und Assoziationen wurden das gesamte literarische Werk wie auch bestimmte Motive, der Erzählgestus innerhalb eines bestimmten Kunstverständnisses und einer bestimmten Kunsterfahrung, die sich der Filmemacher angeeignet hat, eingeordnet.
Ohne dieses Kunstverständnis und die Erfahrungen mit Kunstwerken verschiedenster Art und unterschiedlichster Epochen würde der zu realisierende Film beziehungslos in den Raum gesetzt werden.
Bestimmend für die Vergleichbarkeit ist aber vor allem das aktuelle Kunstverständnis und -bewußtsein, das sich auf Grund der Veränderung der Beziehung Kunst und Gesellschaft, aber auch auf Grund einer bestimmten Rezeptionswirkung zwischen den Künsten hergestellt hat.
Dabei ging es in dem behandelten Beispiel besonders darum, mittels solcher Vergleiche und Assoziationen eine stilistische Intention für den Film zu finden, d. h. eine Zielrichtung und einen Grundgestus, die einem bestimmten Stand der Stilentwicklung der Kunst und einem Kunst- und Formenbewußtsein der Rezipienten innerhalb der konkreten kulturhistorischen und gesellschaftlichen Situation der Gegenwart entspricht.
Für Kosinzews Auseinandersetzung mit den "Petersburger Erzählungen" in dieser Phase spielte seine Kunsterfahrung mit stilistischen Normativen der zwanziger und dreißiger Jahre eine nicht zu unterschätzende Rolle.
Er, der schon 1926 einen heute noch faszinierenden expressionistisch-formalistischen Film nach der Erzählung "Der Mantel" gedreht hatte, kann sich auf eine

reiche Kunsterfahrung stützen. Gerade das Verhältnis der russischen Formalisten zur nationalen Tradition der Kunst besonders des 19. Jahrhunderts hat Kunst und Kunstverständnis bis in die Gegenwart tief geprägt. Durch diese spezifisch nationale Komponente nahm die russische und sowjetische Stilentwicklung in der Kunst einen anderen Weg als etwa in Deutschland oder in anderen westeuropäischen Ländern.
Daraus ergibt sich für diese Phase bei der Herstellung eines Szenariums, daß die genaue Beschreibung und Definition des Verhältnisses von literarischer Darstellungsweise zu den Elementen und Beziehungen in der Realität und zur historisch-kulturell determinierten Veränderung dieses Verhältnisses innerhalb bestimmter Stilrichtungen stattfinden muß. Alle konkreten praktischen Schritte der Transformation werden von hier aus bestimmt und motiviert.

5.3. Auf der Basis der analytisch-theoretischen Auseinandersetzung mit dem literarischen Werk ist das eigentliche Problem der Neuformierung einer ästhetischen Komposition und konkreter Vorstellungen für die filmische Variante anzusiedeln.
Dabei sind Kosinzews Gedanken und Aufzeichnungen vor allem in folgender Hinsicht interessant und verwertbar: Die konkreten Vorstellungen für den Film, für einzelne Motive wie auch für Gesamtkomposition und Rhythmus werden konsequent immer wieder aus dem grundlegenden Anliegen entwickelt, den schöpferischen Impuls dagegen zu treffen, seinem Verhältnis zur Realität eine spezifische Berührungsfläche für die Gegenwart abzugewinnen.
Deshalb wird sich für die Begründung einer filmisch-ästhetischen Ebene besonders auf einige Motive und die Eigenartigkeit ihrer stilistischen Anordnung und Überhöhung konzentriert.
Da in der filmischen Darstellung das in den Erzählungen

stilistisch-konstruktiv vorgegebene Verhältnis von realer erscheinenden Vorgängen und phantastisch-symbolischeren in einer konkret-plastischen Anschauung repräsentiert wird, müssen die Übergänge, die zwischen beiden im Film stattfinden, aus einer genau analysierten und beschriebenen Verhältnis der literarischen Erfindungen zu analogen Problemen in der historisch-konkreten Wirklichkeit der Entstehung des Werks gewonnen werden. Dabei geht es um die Motivierung einer bestimmten Übersetzungsverhältnisses von filmischer Darstellung zur Realität der Gegenwart, das anders als bei Filmen nach Originalstoffen hier aus der Analyse eines schon vorhandenen Kunstwerks gewonnen werden muß.
In dem Beispiel der Notizen Kosinzews wird dieses Übersetzungsverhältnis gefunden und motiviert in der Analyse des Zusammenspiels von äußerlich Banalem und dahinter verborgener Vieldimensionalität in der literarischen Darstellung.
Die Probleme, die für die filmische Realisierung hier entstehen können, wurden von Kosinzew darin gesehen, daß die Beziehung zwischen beiden nicht genügend innerhalb der Komposition dem Erzählgestus und der Dramaturgie begründet wird, d. h. daß die phantastischen Erscheinungen und Geschehnisse doch mehr oder weniger losgelöst und beziehungslos zu den realeren erscheinen könnten. Die filmische Darstellung eines bestimmten Verhältnisses von äußeren Geschehnissen und dahinter verborgener sinngebender Bedeutung, wie es in literarischen Werken auf unterschiedlich stilistische Weise vorgegeben sein kann, wird von Kosinzew als Problem nicht nur für die Entwicklung einzelner filmischer Details benannt, sondern für die gesamte ästhetische und dramaturgische Komposition des Films. Für die Herstellung des Szenariums wird deutlich, daß hier sowohl einzelne Motive und thematische Komplexe der literarischen Darstellung untersucht und beschreibend aufgelöst werden müssen.

als auch schon Vorstellungen für den Rhythmus, den Erzählgestus usw. entwickelt werden müssen. Am Beispiel der beiden Figuren, des Wucherers und der Nase, wurde klar gemacht, daß auf diese Weise auch die phantastischsten und abstraktesten Erscheinungen innerhalb des Films motiviert werden können.

Für das Problem der Auflösung der schriftsprachlichen Einheit Literatur und ihrer Um- und Neuformierung in einer Synthese aus visuellen und auditiven Elementen, also einer konkret-plastischen Darstellung, die dem Komplex der Sinnesbereiche des Menschen näherkommt, wird daraus folgendes deutlich: In der vorbereitenden Auseinandersetzung zur Herstellung eines Szenariums darf es nicht darum gehen, das literarische Werk in einem einseitigen dramaturgischen Verfahren in Passagen zu untergliedern, die für die Gestaltung der auditiven Komponente des Films in Frage kommen, also etwa für den Dialog, Kommentar usw. und solche, die für die visuelle Komponente verwendbar sind. Vielmehr müssen sich die dramaturgisch kompositorischen Überlegungen ergeben aus der umfassenden Analyse des Verhältnisses von literarischer Darstellungsweise zu den Elementen und Ebenen der Realität.

Dabei geht es weniger darum, zu klären, was die einzelnen Figuren sprechen, als vielmehr darum, wie sie sprechen bzw. wie die sprachlichen Äußerungen der Figuren innerhalb der gesamten auditiven Gestaltung, also auch der Musik, des Einsatzes bestimmter Geräusche und der Verwendung bestimmter Wortfetzen, abgestimmt werden können.

In der Beschreibung konkreter Vorstellungen für den Film muß die Funktion sowohl der visuellen als auch der auditiven Wirkungselemente innerhalb der filmisch-ästhetischen Ebene und einer angestrebten ästhetischen Gesamtkomposition motiviert und festgelegt werden.

In der Analyse und beschreibenden Motivierung für den stufenweisen, genau abzustimmenden Aufbau von realen

und phantastischen Elementen wird das Zusammenwirken von primärer und sekundärer Ebene des Films und die Art der zwischen ihnen stattfindenden Rückkopplung vorbereitet.
Im Falle der "Gogoliade" hieß das, sinnlich-konkrete Vorstellungen zu entwickeln, die in ihrer genaueren Faßbarkeit auch wieder ein bestimmtes Maß an Durchsichtigkeit und hintergründiger Bedeutung zulassen.
Aus dem Verhältnis von realeren und phantastischeren Elementen ergab sich die grundsätzliche Beziehung der filmischen Darstellung zu Elementen und Relationen in der Realität. Deshalb wehrt sich Kosinzew auch so dagegen, daß in der Darstellung der realeren Geschehnisse etwa ein naturalistischer Eindruck entstehen könnte.
Es geht ihm darum, auch für die Wirkungskomponenten der Primärstufe ein bestimmtes Übersetzungsverhältnis gegenüber der Realität zu finden. D. h. aus seinen Überlegungen, die die Art und Weise der Rückkopplung betreffen, wird auch die besondere Erkenntnisfunktion der Primärstufe begründet. Die Primärstufe des geplanten Films ist entsprechend ihres Abbildcharakters nicht etwa direkt zu vergleichen mit den Elementen und Relationen in der Realität.
Es wurde deutlich, auf welch kompliziertem Weg die Beziehung von Primärstufe des Films zur Realität zu motivieren ist. Hierbei sind die vorbereitenden theoretisch-analysierenden Beschreibungen in der ersten Phase von ganz besonderer Bedeutung.
Die Problemkreise, um die es hier ging, also die Definition einer besonderen Reibefläche zwischen literarischer Darstellungsweise und Realität der Vergangenheit und Gegenwart, die Beschreibung des spezifischen Problems der Kunstproduktion, das für den Autor eine Rolle gespielt hat, die Bestimmung der nationalen Komponente im Verhältnis zur Tradition der Kunst und der Veränderung der Beziehung Kunst und Rezipient sind ausschlaggebend für die Motivierung der zwischen primärer und sekundärer

Ebene stattfindenden Rückkopplung.
Obwohl Kosinzew den gattungstheoretischen Aspekt dieser Problematik nicht besonders betont, sondern ihn sozusagen integrierend behandelt, werden in seiner schöpferisch-praktischen Methode doch eine sehr genaue Kenntnis und ein hoher Anspruch an filmspezifische Mittel und Möglichkeiten erkennbar. Die neue Qualität, die der Film im gattungsspezifischen Sinne gegenüber dem literarischen Werk darstellen muß, wird bei ihm in den einzelnen Phasen zur Herstellung der Zwischenstufe des Szenariums konsequent aus der Analyse und schon umformenden Beschreibung der in der literarischen Darstellungsweise schriftsprachlich entwickelten konstruktiven Zusammenhänge gewonnen.
Hierin ist auch der nahezu totale Anspruch an Mittel und Möglichkeiten des Films zu sehen, der keinerlei Grenzen für die filmische Darstellung anerkennt.
Da der Film nicht mehr realisiert wurde, können diese Ansprüche vorerst nur für die theoretische Auseinandersetzung in der Filmwissenschaft ausgewertet werden.

5. In der Phase der Herstellung eines Szenariums wird also durch beschreibende und wertende Auflösung der schriftsprachlichen Einheit der literarischen Darstellung sowohl für die stilistische Intention des Films als auch für die gattungsspezifischen Elemente des Films der Boden bereitet. Das geschieht in der schrittweisen Annäherung an noch schriftsprachlich formulierte Beschreibungen bestimmter konkreter Vorstellungen für die filmische Darstellung. Dabei wird hier die gattungsspezifisch neue und von der literarischen Darstellung prinzipiell unterschiedene Qualität Film als Ergebnis der Auseinandersetzung mit der Darstellungs w e i s e vorbereitet.
Methoden bei der Herstellung eines Szenariums und Anliegen der Filmemacher sind selbstverständlich sehr

unterschiedlich. Hier liegt letztlich auch der Grund dafür, daß die Beziehung von filmischer Darstellung zur literarischen sehr unterschiedlich sein kann und auch dafür, daß von einem literarischen Werk mehrere Filmvarianten möglich sind.
Beispielsweise ist es möglich, daß durch Mittel wie Inserts, eine bestimmte zitierende Sprechweise der Schauspieler, das Sprechen in die Kamera u. ä. bewußt darauf verwiesen wird, daß es sich nur um eine mögliche Variante der Transformation handelt. Die filmischen Mittel und Möglichkeiten werden in diesen Fällen genutzt und benutzt, um eine Art Diskussionsbeitrag zur Auseinandersetzung mit dem jeweiligen literarischen Werk in einer konkreten historisch-kulturellen Situation zu liefern.
Solche Verfahrensweisen werden z. B. angewendet in "Abschied", wo durch ein Insert auf die literarische Art der Darstellung in Bechers Roman verwiesen wird. Egon Günther läßt in seinem Werther-Film den Schauspieler Hans-Jürgen Wolf als Werther den Text von Goethe mehrmals in die Kamera sprechen.
Auch für solche formalen Methoden wird der Boden schon bei der Herstellung des Szenariums bereitet. Sie ergeben sich aus dem dort entwickelten konzeptionellen Ansatz.
Die Untersuchung der verschiedenen Phasen bei der Herstellung eines Szenariums machte deutlich, daß sie einmal stellvertretend stehen für den gesamten Transformationsprozeß. D. h. die Problemkreise, die hier behandelt werden, sind zugleich auch die, die für den praktischen Prozeß der Neuformierung in der spezifisch anderen Kunstgattung Film wichtig sind. Natürlich wird sich dann konzentriert auf tatsächlich realisierbare Vorstellungen. Aber indem in diesem Kapitel auch die allgemeineren Aspekte mitbehandelt wurden, die für die schöpferische Haltung des Filmemachers und für eine zu entwickelnde Konzeption nicht wegzudenken sind, wurde das Problem der Transformation zugleich als ein gattungs-

spezifisches als auch individuell-schöpferisches beschrieben.
Das Zusammenwirken beider Aspekte ist schwer beschreibbar und theoretisch bisher wenig aufgearbeitet. Aus diesem Grund ist die ausführliche Beschäftigung mit der "Gogoliade" auch methodisch angebracht.
Wichtig erscheint die Untersuchung bestimmter Phasen bei der Herstellung eines Szenariums für einen Film nach literarischer Vorgabe auch deshalb, weil m. E. in der theoretischen Analyse, besonders aber in der publizistischen Auseinandersetzung der s c h ö p f e r i s c h e n P r o z e ß der Transformation zu wenig oder ungenügend einbezogen wird.

## VI. Zum Verhältnis von filmischer und literarischer Darstellungsweise - untersucht an den Beispielen: "Die Leiden des jungen Werthers", "Die Wahlverwandtschaften", "Nicht versöhnt", "Machorka Muff" und "Asche und Diamant"

1. Im Folgenden sollen an den genannten Filmbeispielen Teilanalysen vorgenommen werden, in denen das Verhältnis des jeweiligen Films zur vorgegebenen literarischen Darstellungsweise untersucht und beschrieben wird. Die Prinzipien der Verfahrensweise in der theoretischen Analyse und der publizistischen Auseinandersetzung mit Filmen nach literarischen Werken und Kriterien für ihre Bewertung und Einordnung entwickeln zu können, erscheint der methodische Schritt des Vergleiches ganz unterschiedlicher künstlerischer Methoden unter ganz verschiedenen Voraussetzungen und mit unterschiedlicher Absicht geeignet. Auf diese Weise können gattungs- und medienbedingte Gestaltungs- und Wirkungsmöglichkeiten herausgearbeitet werden, die das Verhältnis Film - Literatur zum gegenwärtigen Zeitpunkt charakterisieren.
Es wird anhand der beschriebenen unterschiedlichen künstlerischen Verfahrensweisen zugleich ein Spektrum der Transformationsproblematik gegeben. Dieses Spektrum ist eine wesentliche methodische Voraussetzung für die zu entwickelnden Kriterien der Bewertung.
Es geht vor allem darum, nachzuweisen, daß der Film beim gegenwärtigen Stand der Entwicklung ganz spezielle Möglichkeiten hat, die in der literarischen Darstellung zur konstruktiv vorgegebenen Sachverhalte zur Wirkung zu bringen.
Gemeint ist damit beispielsweise die Möglichkeit der besonderen Gegenwartsbezogenheit filmischer Darstellungsweisen. Für die Aneignung und Aufhebung besonders komplizierter literarischer Werke wie z. B. Goethes "Leiden des jungen Werthers" und "Die Wahlverwandtschaften" spielt diese spezielle filmische Wirkungsmöglichkeit eine

ganz besondere Rolle. Auf Grund des Gattungs- und Medienscharakters des Films ist es möglich, daß Varianten angeboten werden können, die in unterschiedlichem Grade das Problem der Auflösung und Neuformulierung in dem schöpferischen Prozeß der Transformation einsehbar und durchschaubar machen.
Es geht hier auch darum, die enge Verquickung zweier Aspekte bei der Transformation und später bei der Analyse und Bewertung zu beschreiben: Und zwar die Bedingungen und Möglichkeiten der Aufhebung von literarischen Stoffen, die der Film auf Grund seiner Gattungsspezifik hat u n d die schöpferisch-interpretatorische Position des Filmemachers, die nicht unabhängig zu sehen ist von einem allgemeinen Stand der Auseinandersetzung um das literarische Werk bzw. um die Stilepoche, in der es entstanden ist.
Beide Aspekte sind kaum separierbar. Sie werden wirksam im P r o z e ß der Transformation, der wie am Beispiel von Kosinzew deutlich wurde, wissenschaftlich schwer aufzuarbeiten ist. Das schöpferische Moment bei der Transformation darf jedenfalls in der Analyse und Bewertung nicht unterschätzt werden.
Für den Rezipienten, und theoretisch bewußter in Kritiken und Rezensionen, ergeben sich Kriterien der Bewertung der Filmvariante trotz der nicht zu bezweifelnden Eigenständigkeit und künstlerischen Originalität des Films aus dem Vergleich zum literarischen Werk. Je nach dessen Bedeutung und Wirksamkeit als Element eines bestimmten Kulturniveaus werden die gestalterischen Lösungen des Films strenger beurteilt, d. h. direkter bezogen auf die literarische Darstellungsweise.
Bei Gegenwartsromanen und -erzählungen spielt der Vergleich dagegen eine untergeordnete Rolle. Am Beispiel von "Asche und Diamant" wird das noch belegt.
Die konzeptionellen Ansätze und filmischen Lösungen, die an den Beispielen untersucht und beschrieben werden sollen, stehen immer zugleich für die gattungsspezifisch bedingte Wirkungsmöglichkeit filmischer Darstellung

für die schöpferische Haltung des Filmemachers gegenüber dem literarischen Werk.
In den DEFA-Filmen "Die Leiden des jungen Werthers" und "Die Wahlverwandtschaften" wird das Problem der Aufhebung und Aneignung klassischer deutscher Literatur mit den Mitteln des Films für die entwickelte sozialistische Gesellschaft der DDR mitbehandelt. Bei den Filmen von Jean-Marie Straub "Nicht versöhnt" und "Machorka Muff" handelt es sich um mögliche, wenngleich umstrittene Varianten zu Heinrich Bölls bekanntem Roman "Billard um halb zehn" und der Erzählung "Hauptstädtisches Journal". Das Problem dieser Filme besteht darin, ein bestimmtes intellektuelles Verhältnis zu Bölln sprachlich kompliziertem Stil zu vermitteln.
Am Beispiel von Wajdas "Asche und Diamant" geht es darum, auch die nationale Komponente der Wirkungsweise zu erfassen.

2. "Die Leiden des jungen Werthers"

Der Film von Egon Günther und Helga Schütz nach Goethes gleichnamigem Briefroman bietet eine Version dieses bekannten Stoffes, die keinen Anspruch erhebt, ihn vollkommen ausgeschöpft zu haben, - die notwendigerweise eine Auswahl treffen muß. Die Reduzierung der Fülle der Ereignisse, Reflexionen und Assoziationen der Briefe Werthers an seinen Freund Wilhelm geschieht für den Film zugunsten einer dramaturgisch-konzeptionell sehr genau durchdachten Abfolge des Leidensweges des Helden bis hin zu seinem verzweiflungsvollen Selbstmord. Die eher lockere offene Form des Briefromans wurde für den Film transformiert in eine strengere dramaturgische Gesamtkonzeption, in der aber sehr viel Raum bleibt für lyrisch-poetische Sequenzen, in denen Zeitkolorit und Stimmung als atmosphärischer Hintergrund der Handlung eingefangen werden. In diesen Sequenzen wird Werthers ursprünglichem und ungebrochenem Verhältnis zur Natur und allem natürlichen Verhalten

Ausdruck verliehen und der Zuschauer in die Lage versetzt, selbst etwas davon zu verspüren.
Insgesamt strebt Günther eine dialektische Einheit zwischen den Spielszenen und den mehr lyrisch beschreibenden Sequenzen an, in denen die Kamera die Schönheit der deutschen Landschaft einfängt, das Wunderbare der Bewegung in ihr. Die Darstellung des Leidensweges Werthers, seiner unglücklichen Liebe zu Lotte, die einem anderen gehört, - Albert, dem braven, biederen Beamten -, die ihm aber alles, - das Leben selbst -, bedeutet, ist eingebettet in eine Ebene, in der die Briefe nach seinem Tode von seinem Freund Wilhelm im Kreise des Herausgebers und seines kleinen Sohnes vorgelesen werden. Auf diese Weise wird die Auswahl motiviert und bleibt etwas vom Briefcharakter erhalten. Wichtige Stellen, auf die es Günther ankommt, können so verlesen werden.

Durch diese Ebene wird die Auswahl motiviert und werden Möglichkeiten für Distanzierung gegenüber dem Geschehen in den Spielszenen geschaffen. Alle Elemente des Films, die Farbdramaturgie, die schauspielerischen Leistungen, die Kamera und Montage erhalten so Bausteincharakter. D. h. ihre Funktion, zum Entwurf einer filmischen Variante nach Goethes vielbesprochenem Briefroman beizutragen, wird weitgehend durchschaubar gemacht.
Bei der Untersuchung und Beschreibung einiger Szenen und Sequenzen aus "Die Leiden des jungen Werthers" wird sich besonders auf zwei Aspekte konzentriert:
1. Das spezifische Verhältnis der filmischen Darstellungsweise zu Goethes Briefroman läßt sich besonders an einigen Umschlagpunkten der Auseinandersetzung Werthers mit den sterilen Zuständen der deutschen kleinstaatlichen Ständegesellschaft unmittelbar vor der französischen Revolution beschreiben. An diesen Stellen bietet der Film stilistische Zuspitzungen, die über das hinausgehen, was in der literarischen Darstellung enthalten ist. Einerseits drückt sich hierin Günthers Position und künstlerische Absicht aus, zum anderen werden aber spezifisch filmische Mittel genutzt, die die Intensi-

tät des Zusammenpralls Werthers mit seiner Umwelt auf ganz andere Weise repräsentieren als das im Roman geschieht. In der Analyse wird versucht, solche stilistischen Zuspitzungen auf ihre Wirksamkeit hin zu untersuchen.

2. läßt sich an den "Leiden des jungen Werthers" e i n e mögliche Art und Weise der Aufhebung und Neuformierung klassischer deutscher Literatur in der Gattung Film beschreiben. Im Unterschied zu der "Problemverwandtschaften" (die anschließend behandelt werden) geschieht das, indem durch besondere filmische Mittel und Lösungen konzeptionelle Höhepunkte geschaffen werden, durch die versucht wird, das Wertherproblem lebendig und aktuell zu machen.

2.1. "Wovon handelt das Ganze? Von der Liebe. Und somit selbstredend vom Tod. Von der Sprache. Von deutschen Zuständen. Und was einen Mann solchen Kalibers zur Strecke bringt."[93]

Ein wichtiges Problem für die filmische Darstellungsweise war die Figur des Werther. In den Briefen wird eine so unbändige und intensiv lebende Gestalt suggeriert, die alle Beschränkungen durch soziale Strukturen der Gesellschaft, durch moralische und sittliche Normen, wie sie für die Übergangsphase vom Feudalismus zum Kapitalismus in Deutschland bestimmend waren, mit ihrer ganz besonderen, herausragenden Persönlichkeitsstruktur überwinden will. Was diesem Werther fehlt und woran er letztlich zugrundegeht, sind Menschen, die ähnlich empfinden und zu handeln bereit sind.

Durch die offene Briefform des Romans werden Intentionen, Gefühlstiefe und offensichtlich moralische Überlegenheit Werthers in vielschichtiger und differenzierter Weise vermittelt.

Stilistisch gesehen werden Beschreibungen von den Begebenheiten in Wahlheim, im Haus des Amtmannes mit Lotte und den Kindern usw. immer wieder durch Gefühlsäußerungen und Stimmungskundgebungen Werthers pointiert.

durch, daß es sich um eine stetige und nahezu ununterbrochene Korrespondenz an den Freund Wilhelm handelt, wird die Schreibweise der Briefe fast an einen mündlichen aktuellen Bericht angenähert. Die subjektive Sicht, die in den Schilderungen der Geschehnisse offenbar wird, fördert zugleich auch den Eindruck von unmittelbarer Beteiligung und Anteilnahme beim Leser. Was als Resultat des Leseprozesses entsteht, ist eine sehr plastische Vorstellung von der Figur des Werther, seinem Temperament, seiner moralischen Haltung und seiner geistigen Veranlagung, die konventionelle Gegebenheiten in Frage zu stellen vermag, meistens aber sie aufhebt - wenigstens für den Zeitraum seiner Anwesenheit.
Die Werther-Figur, dargestellt durch den jungen Nachwuchsschauspieler Hans-Jürgen Wolf, wirkt in der filmischen Darstellung nicht zuletzt in Abstimmung auf Lotte-Figur (Katharina Thalbach) und zum Albert (Hilmar Baumann).
Mit der Wahl von Hans-Jürgen Wolf als Werther konzipiert Günther die "Leiden" des jungen sensiblen bürgerlichen Mannes vorrangig auf den Bruch einer kreativ-naiven Natur, die in der Lage wäre, in vollkommener Übereinstimmung mit sich selbst und aus sich heraus zu leben, mit einer Umwelt, die von überkommenen Normen in jeder Hinsicht diktiert ist und die Werther die Luft zum Atmen langsam nimmt.
Der Werther im Film hätte alle Voraussetzungen zu einem ausgefüllten, lustvollen Leben voller tiefer, ungebrochener humanistischer Eindrücke. Die Anlage der Figur im Film verlegt Werthers Geschichte in eine sehr irdische, d. h. sehr normal und natürlich wirkende Darstellungsweise. Dominierend sind die Charaktere der drei Figuren Werther, Lotte und Albert, die verschiedene Pole der Auseinandersetzung bezeichnen. Günther verzichtet weitgehend auf Geschwätzigkeit. Sehr viel Bedeutung legt er in die physischen Erscheinungen seiner Darsteller. So bringen die beiden jungen Hauptdarsteller

etwas von den Möglichkeiten ungebrochenen Verhaltens und schöpferischer Sicht auf die menschliche Entwicklung und eine humanistische Erfüllung in der Zukunft in den Film ein, die gerade für Verhaltensweisen junger Menschen heute sehr aktuell sind und zu Vergleichen herausfordern.

Die Lotte der Katharina Thalbach ist zurückhaltend, diszipliniert, gleichzeitig tief empfindsam und in der Lage, sowohl Werther als auch Albert gleichermaßen zu verstehen und zu tolerieren. Sie ist diejenige, die am meisten Einblick in die tieferen Zusammenhänge der Auseinandersetzung zwischen Werther und Albert, aber auch zwischen Werther und seiner gesamten Umwelt hat. Sie ist auch diejenige, die am meisten gefordert wird, am meisten lernt und doch die nötige Haltung bewahren muß, um ihre Ehe zu retten.

Katharina Thalbach, unaufdringlich, fast durchsichtig-einfach, vermag diesen Zwiespalt der Lotte im Film überzeugend darzustellen. Dabei bewahrt sie eine Eigenheit der Persönlichkeit dieser Figur, die gerade für das Frauenproblem des Bürgertums symptomatisch ist und also genügend Relationen auch zur Gegenwart bietet.

Hilmar Baumann als Albert (von der Kritik einstimmig am meisten gelobt) verkörpert überzeugend jenen Teil des deutschen Bürgertums, der sich dem Kampf gegen die feudale Herrschaft nicht gestellt hat und sich den engen deutschen Verhältnissen unterwarf. Ein Beamter, in vermeintlich steter Pflichterfüllung, der parvenühafte kleinbürgerliche Züge auch für die Gegenwart schon ankündigt, den menschliches Leid, moralischer und sozialer Art, außerhalb seines eigenen Lebensbereiches nicht berührt.

Die klobig-gutmütige Erscheinung Baumanns unterstreicht die Festigkeit und Ungerührtheit des Alberts im Film noch.

Die Anlage der Figuren und die schauspielerische Umsetzung verlangen und motivieren stilistisch zugleich

gen in der filmischen Darstellungsweise, um der großen Sensibilität Werthers und seiner allgemeinen Energie, die sich angesichts der Umstände, mit denen er konfrontiert wird, in unmäßiges Leid verwandeln kann, entsprechen zu können.

Für die Untersuchung des Verhältnisses der filmischen Darstellungsweise zur literarischen des Briefromans kann hier erst einmal festgehalten werden:

Günther verlegt Werthers Auseinandersetzung mit den deutschen feudalen Zuständen durch die Besetzung der drei Hauptfiguren und ihre Spielweise vorrangig in Aktionen, die in physischer Aktion sehr plastisch und natürlich sind, also für den heutigen Zuschauer durchaus nachvollziehbar erscheinen. Dies entspricht einer konzeptionellen Auffassung, daß klassische Kunst zu verlebendigen sei, d. h. aufgeschlüsselt werden muß in ihren ursprünglichen und lebendigen Zusammenhängen, ihrer ganz eigenartigen Realitätsbezug.

In feiner und genau durchdachter Abstimmung zur Anlage der Figuren werden filmische Bilder der Landschaft und der Menschen in ihr entworfen, die an die deutsche romantische Malerei erinnern. Auf diese Weise erhält die Geschichte von Werthers Leiden erst einmal einen naturhaften Zug. Briefform und -inhalt des Romans geben aber einen sich tatsächlich in ständiger Auseinandersetzung befindlichen Mann wieder, der zu höchstem Glücksempfinden fähig ist und ebenso zu vielfältigem konsequentem Leid.

Diese Skala der Persönlichkeitsäußerungen des Werther und die Intensität seines Zusammenpralls mit seiner Umwelt wird im Film durch stilistische Erfindungen des Regisseurs vermittelt. Sie unterbrechen die manchmal etwas sehr idyllisch anmutenden Szenen und Sequenzen, im ersten Teil signalisierend. Durch sie werden Schicksalhaftigkeit und hoffnungslose Ausweglosigkeit für Werther angezeigt.

Sie sind besonders in folgenden Szenen auffällig:

Werthers Gespräch mit Albert über Selbstmord; die Eichenverbrennung bei Werthers Ankunft in dem Städtchen, in dem er seinen Dienst beim Gesandten antreten soll; der Aufmarsch der Hofgesellschaft, ebenso in kürzeren Szenen wie die beim Schneider, wo sich Werther im Spiegel als verzerrtes Ekel erblickt und bei Lotte und Albert am Kaffeetisch, in der Werther Albert in seiner Vorstellung sterben sieht.

1. Gespräch Werther - Albert über Selbstmord:

Im Film wie im Roman handelt es sich hier um das erste zugleich programmatische Gespräch der beiden Kontrahenten.
Im Brief, auf den sich die Szene bezieht, wird deutlich, daß Werther hier teils aus einer Temperamentstimmung heraus, dann aber sehr ernst den Faden fortspinnend, Albert provoziert, indem er ihn in eine Diskussion über mögliche Beweggründe einzieht, in denen Selbstmord, dann aber auch Mord und Diebstahl gerechtfertigt erscheinen können. Albert besitzt sofort die Position von Recht und Ordnung, während Werther deren Allmacht und Gültigkeit für manche durchaus denkbare menschliche Situationen in Frage stellt.
Werther wehrt sich gegen die Einschränkung denen, was als "normal" bezeichnet wird. "Ach, ihr vernünftigen Leute... ich habe begreifen lernen, wie man alle außerordentlichen Menschen, die etwas Großes etwas unmöglich scheinendes wirkten, von jeher für Trunkene und Wahnsinnige ausschreien mußte."[94]
Bis auf die Geschichte, die Werther von einem Mädchen anführt, das vor weniger Zeit im Wasser tot aufgefunden wurde, weil der einzige Mannch, der in ihr lichtloses Dasein getreten war und den sie geliebt hatte, sie verlassen hat, gibt die Szene im Film fast wörtlich den Text dieses Briefes wieder.

Die unterbrochenen Bemerkungen im Brief, in denen sich Werther Luft macht über Alberts gewohnheitsmäßiges Unverständnis, werden genutzt durch die Regieanweisung: "... ich hörte endlich gar nicht weiter auf ihn, verfiel in Grillen, und mit einer auffahrenden Gebärde drückte ich mir die Mündung der Pistole über's rechte Aug an die Stirn."[95]

Beschreibung der Szene im Film:

Werther und Albert sind allein im großen Zimmer des Amtsmannes. Albert sitzt anfangs auf der Bank in der Pose des rechtmäßigen zukünftigen Ehemannes, der über alles Geschehen im Haus seine verantwortungsvollen Augen gleiten läßt. Als Werther nach den Pistolen an der Wand greift, beachtet Albert nachlässig, seine Papiere auf den Knien sortierend, er könne sie ruhig haben. Erst als Werther sich die eine unvermittelt und temperamentvoll an die Stirn führt, schaut er erschreckt auf. Jetzt ist er gezwungen, sich auf Werthers provokantes Gespräch einzulassen. Bei allem bleibt er eher peinlich unbeweglich im Raum stehen, beinahe schon mitleidig Werthers immer verzweifeltere Bewegungen verfolgend. Seine Einschätzung dieses Mannes steht fest, die Antworten und Bemerkungen kommen ruhig und bestimmt. Das drückt sich auch in der einschläfernden Monotonie seiner Stimme aus. Werther ereifert sich an diesem Klotz, der mit Seelenruhe unerbittlich ewige Normen verkündet. Er läuft immer erregter im Raum herum, stützt sich verzweifelt am Fensterbrett auf und versucht noch einmal einen neuen Anlauf: "Ein Volk, das unter dem unerträglichen Joch eines Tyrannen seufzt, darfst du das schwach heißen, wenn es endlich aufgärt und seine Ketten zerreißt."
Ein Mensch, der über dem Schrecken, daß jemand sein Haus ergriffen hat, alle Kräfte angespannt fühlt,

mit Leichtigkeit Lasten wegträgt, die er bei ruhigem Sinn kaum bewegen kann, einer, der in der Wut der Beleidigung es mit Sechsen aufnimmt und sie überwältigt... sind sie schwach zu nennen?"[96]
Werther steigert sich immer mehr in seine Beispiele, sein ganzer Körper gibt die Eindringlichkeit ihrer Beweiskräftigkeit wieder und will Albert überzeugen. Er ist zu Tränen gerührt.
Durch Alberts lakonische und ungerührte Bemerkung, daß die Beispiele nicht hierher gehörten, ist er jäh aus seiner Empfindung gerissen, - auch sich bisher abgekühlt dadurch, daß er sich offensichtlich zu sehr gesteigert hat. Er verwandelt seine Depression aber sofort in jugendlich leichte Überheblichkeit gegenüber dem braven Beamten, der nichts zu verstehen in der Lage ist.
Mit einem Griff nimmt er die Schere vom Tisch, stellt sich maßnehmend an die Wand in der Haltung des Gekreuzigten und stößt sie plötzlich durch die linke behandschuhte Hand. Dabei verzieht sich sein Gesicht schmerzhaft. Albert, der sich schon wieder beruhigt an den Tisch zu seinen Papieren gesetzt hat, bereit zum alltäglich Notwendigen überzugehen, fährt erschrocken auf. Als Werther die Schere aus dem leeren Handschuh zieht, schüttelt er lächelnd den Kopf über den Dummen-Jungenstreich. Werther verbeugt sich übertrieben und schließt die Tür hinter sich. Albert schaut noch eine Weile sinnierend über seine Papiere.

Die Geste der Kreuzigung am Ende der Szene ist eine Erfindung Günthers, die in mehrerer Hinsicht von Bedeutung ist. Sie entspricht als provokative Aktion der Anlage der Figur. Dieser Werther ist von kräftiger Impulsivität. Sein Verhalten kennt keinen ein für allemal gültigen Nenner. Immer wieder deutet er durch unvermittelte Temperamentsausbrüche und unwillkürliche Gesten daraufhin, daß er sich nicht in Übereinstimmung mit dem Geschehen und mit den Verhältnissen befindet.

Diese Ausbrüche und unvermittelten Gesten haben meist unbewußten Charakter. Wenn Werther in der Argumentation nicht weiter kommt, wenn sie ihm vergeblich erscheint, oder wenn er gar nicht mehr die Möglichkeit hat, zu argumentieren, dann muß er sich wenigstens in solchen physischen Gesten und Aktionen Luft machen.

Für die ästhetische Gesamtkomposition des Films und das spezifische Verhältnis zur literarischen Darstellungsweise des Wertherstoffes sind solche symbolischen Zuspitzungen besonders in folgenden Zusammenhang interessant:
Günther schafft hier eine Bedeutungsebene, die über das, was in den einzelnen Briefen geschildert, beschrieben und reflektiert wird, hinausgeht. In dieser Ebene, zu der verschiedene Szenen und einzelne Details im Film beitragen, wird der Versuch unternommen, der Bedeutungstiefe des Goetheschen Briefromans mit filmischen Mitteln zu entsprechen, indem Verallgemeinerungen gefunden werden, die die Geschichte Werthers für heutige Zuschauer bewertbar macht und sie in einen allgemeineren historisch-kulturellen Zusammenhang stellt.
Hier konstituiert sich auch Günthers ganz individuelle, aber natürlich von gegenwärtigem Wissen und Erkennen geprägte Sicht auf den Wertherstoff.
Diese Verallgemeinerungen sind so zwar in den einzelnen Briefen, die im Prinzip jeweils Grundlage für eine Szene sind, nicht vorgegeben, sie stellen aber eine mögliche Interpretation des gesamten Briefromans mit filmischen Mitteln dar. Durch die Metaphern und symbolhaften Details, die aus der konkreten Handlung heraus entwickelt werden, ihr eine tiefere Bedeutung geben und zugleich zur ästhetischen Gesamtkomposition beitragen, wird das Verhältnis von filmischer Darstellungsweise zur literarischen begründet.

Auf diese Weise wird die Spielweise der Schauspieler, die mehr oder weniger das Normale und Natürliche der Auseinandersetzung zwischen den drei Menschen natürlich in einen allgemeineren kulturhistorisch begründbaren metaphorisch-überhöhten Zusammenhang gesetzt.
Abgesehen davon, daß Hans-Jürgen Wolf einige Schwierigkeiten hat, Werthers Gefühls- und Empfindungsskala tatsächlich deutlich zu machen (was Kritiker bemerkten), muß doch festgestellt werden, daß Günther bewußt einen Teil der Kompliziertheit und Vielschichtigkeit, der sich in den Briefen ausdrückenden jungen bürgerlichen Persönlichkeit in die Gestaltung dieser metaphorischen Bedeutungsebene verlegt.
Die Geste des Sich-selbst-Kreuzigens wird klar und eindeutig aus dem vorangegangenen Gespräch über Selbstmord und über moralische und sittliche Normen der Bewertung von extremem menschlichen Verhalten entwickelt. Sie signalisiert zugleich die Hoffnungslosigkeit von Werthers Anstrengungen angesichts solch stumpfer und festgeprägter Menschen, wie Albert einer ist. Vorweggenommen und angekündigt wird damit aber auch die Interpretationsweise, daß gerade in Übergangsperioden der gesellschaftlichen Entwicklung gute und edle Charaktere sich selbst aufopfern bzw., - da die anderen ungerührt zusehen -, aufgeopfert werden.

Die Szene steht außerdem in unmittelbarer Beziehung zu einer vorangegangenen, in der man sieht, wie in die Hand einer Christusfigur am Kreuz noch der letzte Nagel eingeschlagen wird. Das Kreuz, - für die Ortskirche angefertigt -, wird gerade vom Pfarrer in Empfang genommen. Mit dieser Szene, die als natürlicher Vorgang der Auftragserfüllung eines Handwerkers dargestellt ist, wird Werthers Aufenthalt in Wahlheim eingeleitet und zugleich der Kontext der Darstellung seines Leidensweges deutlich.
Günther hält sich für die Gestaltung der Szene, in der Werther und Albert am beispielhaften Gespräch

über Selbstmord ihre grundsätzlich verschiedenen Positionen beziehen, sehr genau an den vorgegebenen Text dieses Briefes. Dieses Prinzip gilt für den ganzen Film. Die konkret plastische Darstellung der aus dem Briefroman analysierten und motivierten Verhaltensweisen und Aktionen wird im Film grundsätzlich aufgebaut auf der unterschiedlichen [illegible] terlichen Anlage der Figuren und den Möglichkeiten, die sich aus ihrer physischen Präsenz ergeben. Die Aktionen und Verhaltensweisen werden weitgehend als normal, natürlich und innerhalb eines bestimmten Zeitkolorits vorstellbar und nachvollziehbar dargestellt. Das bedeutet erst einmal eine Reduzierung der Vieldeutigkeit der Reflexionen und Assoziationen, die der Stil des Briefromans anbietet. Diese Reduzierung bedingt dann auch eine inhaltlich-thematische Konzentration auf den Kern der Auseinandersetzung Werthers mit seiner Umwelt.
Sehr viele Reflexionen über Kunst und Dichtung, auch über sein ausgiebig geschildertes Verhältnis zur Natur und zu den Menschen werden entweder ausgelassen oder fließen ein in die konkret-plastische Darstellung der Figuren, der Landschaft, der Geschehnisse im Amtshause usw.
In dieser Ebene der Darstellung, die als grundlegende ästhetische Ebene benannt wurde, wird auf Grund der analytischen Auseinandersetzung mit dem Roman quasi der Boden bereitet für den Stil des Films, d. h. ein bestimmtes Verhältnis von realer erscheinender Darstellung und dahinter verborgener bzw. dadurch vermittelter Bedeutung und Interpretationsmöglichkeit.

Die stilistischen und interpretatorischen Auspitzungen, - die an weiteren Szenen beschrieben werden -, stellen dann den Versuch dar, im Zusammenwirken mit dem grundlegenden ästhetisch-filmischen Ansatz der Vieldimensionalität der literarischen Darstellungsweise zu entsprechen und ein eigenständig wirkendes

Äquivalent anzubieten.

2. Bücherverbrennung

Der Roman ist in zwei Teile gegliedert. Der zweite beginnt mit dem Fortgang Werthers aus Wahlheim zu seinem Dienstantritt in der Gesandtschaft.
Im Film spielt diese Unterteilung, außer in dem Sinne, daß der Ort der Handlung gewechselt wird, eine untergeordnete Rolle bzw. wird sie genutzt für eine filmische Lösung, die den Zusammenhang der Problematik Werthers hier wie dort deutlich macht, zugleich aber auch das Besondere der Lebenssphäre, in die er sich nun begibt, einleitet.
Insofern ist sie vergleichbar mit der schon beschriebenen Sequenz der Fertigstellung des Fensters für die Kirche in Wahlheim, die Werthers Aufenthalt in der Idylle des einfachen Lebens einleitet und symbolisch überschattet.
Der Brief im Roman, der den zweiten Teil einleitet, schildert die Ankunft Werthers am Vortage in dem kleinen Städtchen und beinhaltet gleichzeitig eine Selbstermunterung, einen Appell an die eigene Kraft und das Vermögen durchzustehen: "Geduld! Geduld! es wird besser werden. Denn ich sage dir, Lieber, du hast recht. Seit ich unter dem Volke alle Tage herumgetrieben werde und sehe, was sie tun und wie sie's treiben, stehe ich viel besser mit mir selbst. Gewiß, weil wir doch einmal so gemacht sind, daß wir alles mit uns und uns mit allem vergleichen, so liegt Glück oder Elend in den Gegenständen, womit wir uns zusammenhalten, und da ist nichts gefährlicher als die Einsamkeit."[97]
Im Film wird der Übergang zum zweiten Teil so gestaltet: Im frühesten Morgengrauen rollt die Kutsche aus Wahlheim fort, nachdem Werther sich nachts im Mondenschein programmatisch von Lotte und Albert verabschiedet hat: "Wir werden uns wiedersehn, wir werden

uns finden, unter allen Gestalten werden wir uns erkennen. Leb wohl, Lotte, leb wohl, Albert."[98]
Die Klänge eines Violinkonzerts von Mozart untermalen die Bilder von Werthers Fahrt durch die "deutsche Landschaft", hinein in die Stadt bis vor das Haus der Gesandtschaft.
Die Musik wird beibehalten bei einem Akt von Bücherverbrennung, den Werther zufällig beobachtet, da die Kutsche eine Weile hält. Es handelt sich hier ebenfalls um eine Erfindung Günthers, die sowohl für die Gesamtkomposition des Films wichtig ist, indem sie einen aus der bisherigen Handlung heraus entwickelten Übergang zwischen dem ersten und zweiten Teil schafft, die aber vor allem die Möglichkeit bietet, mit filmischen Mitteln eine historisch-kulturell fundierte Sicht auf die feudalen kleinstaatlichen Verhältnisse in Deutschland zu vermitteln, die katastrophale Auswirkungen nur die gesellschaftliche [illegible]
[illegible]
Dabei ist folgendes interessant:
Die Szene, die eine Art feudal-militärischen Ritus darstellt, wirkt im Vergleich zu dem Erfahrungsschatz an Dokumenten und Tatsachen, über den heutige Zuschauer verfügen, besonders in Hinblick auf die Darstellung spezifisch deutscher Verhältnisse, doch relativ harmlos. Wäre nicht der Kontrast zur klassisch-humanistischen Musik, könnte sie ohne weiteres eingeordnet werden in harmlos-idyllische Bilder deutscher kleinbürgerlicher Verhältnisse, die der Film auch bietet. Sie geht aber über diese Harmlosigkeit hinaus, signalisiert schwelende Gefahr in diesen biederen Verhältnissen für Menschen, die wie Werther kreativ auch in der Gestaltung ihrer eigenen Existenz sein wollen und gar nicht anders können. Für die Darstellung des Werther im Film ist diese Szene insofern wichtig, als hier versucht wird, durch eine hinzuerfundene Szene das Ausmaß dessen anzudeuten, was

Werther bei Hofe an Erniedrigung, Beleidigung und totaler Ignoranz durchzumachen hat.
So fassungslos ratlos wie er hier zuschaut, so wenig ist sein ganzes Wesen in der feudal-höfischen Gesellschaft am richtigen Platz. Auch hier werden, entsprechend der Anlage der Wertherfigur im Film, symbolische Zeichen gesetzt, die die Problematik aus ihrer subjektiven Schilderung, wie sie Anlagen und Briefform des Romans bieten, herauslöst, und zugunsten einer objektiveren Konfrontation Werthers mit seiner Umwelt relativ auflöst.
Die Sicht auf die folgenden Geschehnisse bei Hofe, die hier als gefahrvoll-unausweichlich und Werthers Wesen zutiefst widersprechend angedeutet werden, wird von Günther in der Szene, in der die gesamte Hofgesellschaft aufmarschiert, durch karikierende Mittel und durch eine wesentliche Veränderung gegenüber der literarischen Darstellung abgerundet und auf einen Höhepunkt geführt.

3. Szene bei Hof:

Diese Szene bezieht sich auf einen Brief, in dem Werther von einem Vorkommnis berichtet, das ihn sehr erschüttert hat: "Ich habe einen Verdruß gehabt, der mich von hier wegtreiben wird. Ich knirsche mit den Zähnen! Teufel! er ist nicht zu ersetzen, und ihr seid doch allein schuld daran, die ihr mich spornte und treibt und quältet, mich in einen Posten zu ergeben, der nicht nach meinem Sinne war..."[99]
Im weiteren Verlauf des Briefes wird der chronologische Ablauf eines Ereignisses geschildert, durch das Werther zu dem Entschluß kommt, um seine Entlassung zu bitten.
Und zwar geht es darum, daß Werther von der gesamten Hofgesellschaft brüskiert wurde, als er es nach einem Essen, zu dem ihn der Graf eingeladen hatte, verpaßte, sich rechtzeitig zu verabschieden.

In Stil und Aufbau des Briefs wird deutlich, daß Werther erst nach dem Vorfall, - durch das Gerücht, das überall entstand -, begriff, wie tief er eigentlich beleidigt worden war. "Da fing mich das Ding erst an zu wurmen. Alle, die zu Tische kamen und mich ansahen, dachte ich, die sehen dich darum an! Das gab böses Blut."[100]

Seine Verzweiflung über das Ausmaß des Skandals gipfelt in diesem Brief in folgenden Formulierungen: "... da möchte man sich ein Messer ins Herz bohren; denn man rede von Selbständigkeit, was man will, den will ich sehen, der dulden kann, daß Schurken über ihn reden, wenn sie einen Vorteil über ihn haben; wenn sein Gewöhnliches leer ist, auch. Da kann man nie leicht lassen."[101]

Im Film wird die Szene zum Höhepunkt einer Folge von Sequenzen, die Werther in seiner neuen Umgebung zeigten:

So wurde er bisher im Schreibbüro gezeigt, wo er mit der bürokratischen Pedanterie und dummen Überheblichkeit des Gesandten zusammenstößt.

Mit dem Grafen versteht er sich gut. Wir sehen ihn in winterlicher Landschaft mit diesem und dem Fräulein B. herumtollen, wie er es auch in Wahlheim getan hat. Dem Grafen ist dieser junge, bürgerliche, aufgeschlossene Intellektuelle offensichtlich lieb genug, um mit ihm seine Standesgrenzen des Benehmens und der höfisch starren Haltung das eine um das andere Mal zu durchbrechen.

So gelangt Werther an den Tisch des Grafen, mit der er speisen darf. Die ausschlaggebende Szene, in der Werther von einem Empfang des Grafen mehr oder weniger überrascht wird und verpaßt, zu gehen, entfällt. Günther, um Werthers Gefühl des unerträglichen Eingeengtseins in dieser feudalen Gesellschaft und seine völlige Deplazierung in einer Serie von diesen

höfischen Figuren zu komprimieren. Zu rhythmisch-akzentuierten Klängen wird die Farce eines würdigen Auftretens der Gäste geboten. Wie Marionetten tänzeln sie heran, erblicken Werther und drücken sich empört tuschelnd zur Seite, eine gemeinsame Front bildend.

Werther, der sich eben noch im freundschaftlichen Gespräch mit dem Grafen und Fräulein B. befand, kann so schnell nicht auf die dünkelhafte Denkweise, mit der er hier hart konfrontiert wird, umschalten. Seine natürlich-kräftige Erscheinung mit den offenen vertraulichen Gesichtszügen taumelt eine Weile wie im luftleeren Raum. Unterstrichen wird seine Hilflosigkeit noch dadurch, daß die Kamera für Sekunden nur immer zwischen ihm und einzelnen Figuren der Hofgesellschaft hin und her schwankt. Dazu ist lediglich ein betretenes Flüstern und Hüsteln aus verschiedenen Ecken zu hören. Alle halten sich entfernt von ihm irgendwo an der Seite und am Rande des Saales auf, während Werther fast zentral im Raum steht. Wie eine erleichternde Geste wirkt dann, wenn der "übel fournierte Herr J., der die Lücken seiner altfränkischen Garderobe mit neumodischem Lappen ausflickt",[102] Werther plötzlich freundschaftlich die Arme ausbreitet.

Dieser geht auch gutgläubig und völlig verwirrt auf ihn zu. Er wird von dem unsympathischen Glatzkopf an dessen Uniform gezogen und sein Gesicht an einem der Orden verletzt. Werther läuft wie ein verwundetes Tier ein paarmal auf und ab. Er schaut sein blutendes Gesicht im Spiegel an. Er ist völlig fassungslos. Die Gesellschaft schaut gefällig zu. Werther geht noch einmal auf den Glatzkopf zu, - der dümmlich lächelt über seinen Erfolg -, und schlägt ihm seine Pfeife aus dem Mund. Daraufhin taumelt er dann hinaus, bei dem Gesandten verharrend, dem er seinen Abschied ankündigt.

Diese Szene ist für den Film eine Schlüsselszene. Günther unternimmt hier den Versuch, in der filmischen Darstellungsweise ein Äquivalent für Werthers Aufgebrachtheit und Empörung im Roman zu finden, der er auch in dem folgenden Brief an Wilhelm Luft macht. Dabei verändert er wesentlich den Ablauf des Geschehens und fügt hinzu, daß Werther auch physisch verletzt ist.

Werthers Verzweiflung über das Geschehene ist sehr groß. Im Roman begreift er, wie gesagt, erst nach und nach das ganze Ausmaß seiner Beleidigung durch Informationen über das entstandene verleumderische Gerede über ihn. Erst auf Grund dieser Informationen und Hinweise, besonders von Fräulein B., steigert er sich zu folgenden Sätzen: "Ich war zerstört und bin noch wütend in mir. Ich wollte, daß sich einer unterstünde, mir es vorzuwerfen, daß ich ihm den Degen durch den Leib stoßen könnte; wenn ich Blut sähe, würde mir es besser werden. Ach ich habe manchmal ein Messer ergriffen, um diesem gedrängten Herzen Luft zu machen. Man erzählt von einer edlen Art Pferde, die, wenn sie schrecklich erhitzt und aufgejagt sind, sich selber aus Instinkt eine Ader aufbeißen, um sich zum Atem zu helfen. So ist mir's oft, ich möchte mir eine Ader öffnen, die mir die ewige Freiheit schaffte."[103]

Die entschieden selbstquälerischere Art der Auseinandersetzung Werthers mit dem Vorgefallenen und seine aufschreiende Reaktion, die im Roman vorgegeben ist, löst Günther hier konsequent, entsprechend der schon beschriebenen Anlage seines Werther, auf zugunsten einer direkteren Konfrontation mit der Gesellschaft. Werther läuft nicht vorerst noch überlegen weg: "Ich strich mich sacht aus der vornehmen Gesellschaft, ging, setzte mich in ein Kabriolett und fuhr nach M... dort vom Hügel die Sonne untergehen zu sehen und dabei in meinem Homer den herr-

lichen Gesang zu lesen, wie Ulyß von dem trefflichen Schweinhirten bewirtet wird. Das war alles gut."[104]
Im Film wird versucht, alles, was Werther im Roman erst nach und nach klar wird, seine ganze Wut und Verzweiflung, in die konkrete Konfrontation mit der Hofgesellschaft zu verlegen. Dabei erscheint das Ausmaß dieser Konfrontation, seine auch physische Verletzung, begründet durch die zitierten Briefstellen, in denen von Selbstverletzung als Möglichkeit der Erringung "ewiger Freiheit" die Rede ist, aber auch der verzweifelte Gedanke auftaucht, demjenigen, der sich unterstände "mir es vorzuwerfen", den Degen in den Leib zu stoßen. Die physische Verletzung Werthers in der Szene, nach der er dann entsetzt sein blutiges Gesicht im Spiegel betrachtet, wird entsprechend der veränderten Anlage der Wertherfigur im Film motiviert durch die Stellen, in denen mehrmals von Blut gesprochen wird. Blut-fließen-sehen wird vom Werther im Roman als Möglichkeit der noch tieferen Erkenntnis der eigenen Lage und eines sezierenden Blicks auf die Gesellschaft, die ihm solches angetan hat, postuliert.
Günther läßt zwar nicht Werther jemanden oder sich selbst verletzen, indem der Werther im Film aber verwundet wird, wird ein mögliches Äquivalent für die verzweifelten Gedankengänge in den Briefen gefunden. Das blutende Gesicht Werthers erhält zudem durch die metaphorisch-symbolische Bedeutungsebene, also solche Sequenzen wie die, in der in die Hand des Christus am Kreuz ein Nagel eingeschlagen wird, die der Bücherverbrennung u. a., ebenfalls über die konkrete Darstellung hinausgehende symbolische Bedeutung.
Günthers Gestaltungsprinzip des Wertherstoffs wird auch in der Szene beim Schneider deutlich, in der Werther sich für seine Rückkehr nach Wahlheim neu einkleiden läßt. Werther tritt an den Spiegel heran

und erblickt in ihm die Verzerrung seines Gesichts, sich selbst wie ein böser Dämon die Zunge heraus-streckend.

Ein weiteres Beispiel für die filmische Entsprechung der in den Briefen vorgegebenen so aufgefühlten Gedanken- und Empfindungswelt ist auch die Szene, in der Werther, - zurückgekehrt -, mit dem Ehepaar Lotte und Albert an deren häuslichem Kaffeetisch sitzt.

4. Szene am Kaffeetisch

Die Szene bezieht sich auf einen Brief Werthers wieder aus Wahlheim, in dem er darüber reflektiert und sich danach sehnt, das Geschehene ungeschehen zu machen, irgendetwas von dem Gefühl wieder zu haben, das in den ersten Tagen mit Lotte entstanden war. "... Wenn ich zum Tor hinausgehe, den Weg den ich zum erstenmal fuhr, Lotten zum Tanz zu holen, wie war das so ganz anders! Alles, alles ist vorübergegangen! Kein Wink der vorigen Welt, kein Pulsschlag meines damaligen Gefühls..."[105]

Im Film wird diesem Nichtwiederherstellbaren in Werthers Gefühlswelt durch die Szene am häuslichen Kaffeetisch versucht zu entsprechen.

Albert sitzt am Kopf des Tisches in der Pose des Familienoberhauptes. Lotte in ihrer weiblichen Anpassungsfähigkeit ist hier zu Hause, hat scheinbar ihren Zweck ihres Daseins gefunden. Werthers Phantasie stößt sich an so viel Feststehendem. Er verfällt dabei auf den Gedanken an Alberts Tod.

"Wenn ich mich so in Träumen verliere, kann ich mich des Gedankens nicht erwehren: wie, wenn Albert stürbe? Du würdest! ja, sie würde - und dann laufe ich dem Hirngespinste nach, bis es mich an Abgründe führet, vor denen ich zurückbebe."[106]

Im Film wird der reale Ablauf der Kaffeetischszene unterbrochen durch Werthers reflektierende Stim-

"Wie wenn Albert stürbe". In Zeitlupenaufnahme zu langgezogenem kosmischen Klang sinkt Alberts Kopf auf den Tisch. Das Ganze wird noch einmal wiederholt: Albert bäumt sich kurz auf, sinkt zusammen, die Blumenvase kippt langsam zur Seite und die Katze senkt sich in hohem Bogen auf den eben noch wohlgeordneten Kaffeetisch.
Danach erscheint alles wieder in Ordnung. Albert lehnt sich stolz zurück und gibt der Zufriedenheit mit seinem Dasein Ausdruck: "Ich habe einen nützlichen Beruf und eine gute schöne Frau."[107] Lotte setzt sich ans Klavier, lächelnd beginnt sie zu spielen.

). Bei der Analyse einiger wichtiger Szenen und Sequenzen im Film "Die Leiden des jungen Werthers" von Egon Günther und Helga Schütz ging es besonders darum, die in diesen Szenen durchgeführten stilistischen Zuspitzungen und Erfindungen zu untersuchen und zur literarischen Darstellungsweise des Briefromans von Goethe in Beziehung zu setzen. In ihnen wirken die im vorangegangenen Teil der Arbeit als nur schwer separierbar bezeichneten Aspekte der gattungsbedingten Möglichkeiten filmischer Darstellung und der im Transformationsprozeß realisierten schöpferisch-interpretatorischen Position der Filmemacher zusammen.
Einmal drückt sich in der künstlerischen Methodik Günthers ein bestimmtes Anliegen aus: nämlich die Wertherproblematik gegenwartsbezogen lebendig vorzuführen. Ein wichtiges Kriterium dieser Konzeption ist die schauspielerische Besetzung und Leistung. In der Besetzung der Figur des Werther wird das konzeptionelle Anliegen deutlich, den Leidensweg dieser komplizierten, sehr sensiblen, aber eigentlich zutiefst dem Leben verbundenen bürgerlichen Persönlichkeit, gerade für junge Menschen in der Gegenwart als nacherlebbar und in seiner historischen Determiniertheit verständlich darzustellen.

Diese Konzeption beinhaltet auch, daß ein Teil der zu sehr subjektiv, fast introvertiert dargestellten Gefühle, Assoziationen und Gedanken des Werther im Roman für den Film in die objektiver wirkende Darstellung der Konfrontation Werthers mit seiner Umwelt verlegt wird.

Auf diese Weise werden Ursachen und Zusammenhänge, die sowohl in Werthers individueller Veranlagung als auch in den historisch-sozialen Bedingungen zu sehen sind, aufgedeckt. Zum anderen bedingt schon der elementare Vorgang der Transformation die Auflösung der subjektiv-reflektierenden Briefform in Goethes Roman. Einen nicht unwesentlichen Teil der in den Briefen emotional und gedanklich entwickelten subjektiven Sicht Werthers muß der Rezipient des Films aus der konkret-plastischen Darstellung der Vorgänge und Geschehnisse entnehmen.

Dabei hat Günther den Ehrgeiz, Geschwätzigkeit und allzu viele Reflexionen zu vermeiden. Er setzt nur soviel von der Wertherproblematik in die filmische Darstellungsweise um als es für die Anlage der Figur und die Absicht, die Vorgänge natürlich-nachvollziehbar zu zeigen, vertretbar ist.
Es wäre zu überlegen, ob es möglich ist, den Werther im Film so ununterbrochen und ungebrochen sensibel und sensibilisiert zu zeigen, wie es der Roman vorgibt. M. E. bestände dabei die Gefahr eben der Geschwätzigkeit und der bloßen Illustration durch die visuellen Komponenten.
Das heißt natürlich nicht, daß Günther die ein für alle Mal gültige Filmvariante gefunden hätte. Seine Methode, einerseits den Werther so irdisch und für Rezipienten der Gegenwart lebendig darzustellen, andererseits eine symbolisch-metaphorische Bedeutungsebene zu schaffen, die vieles der Gedankentiefe der Briefe beinhaltet und Möglichkeiten bietet, das subjektive Problem der Auseinandersetzung Werthers mit seiner Umwelt zu objektivieren, erscheint aber als e i n e richtige Verfahrensweise.

## "Die Wahlverwandtschaften"

Der Film "Die Wahlverwandtschaften" von Regine und Siegfried Kühn nach dem gleichnamigen, 1809 vollendeten Roman von Goethe wirft für die Analyse und Beschreibung des Verhältnisses von filmischer und literarischer Darstellung andere Probleme auf als "Die Leiden des jungen Werthers".
Nicht zuletzt liegt das wohl daran, daß der Roman "Die Wahlverwandtschaften" stilistisch komplizierter und vieldeutiger gebaut ist, was sich vor allem in der Vielzahl von sprachlichen Symbolen ausdrückt, deren Bedeutung gestaffelt ist. Andererseits wird hier ein Thema mit spielerisch-modellhafter Offenheit abgehandelt, für dessen Darstellungsweise sehr genau auf die sozialen Bedingungen des gesellschaftlichen Gefüges reflektiert werden muß.
Das Problem "Ehe", besser der freien und schöpferischen Persönlichkeitsentfaltung im Zusammenleben mit einem Partner, die Dialektik von Forderung an diesen, Betonung der eigenen Person und bewußtem Verzicht, der auch Entsagung sein kann, - diese Problematik stellt sich in jeder Gesellschaftsordnung neu und anders.
Das Funktionieren dieser kleinsten Einheit im menschlichen Zusammenleben ist eine wesentliche Grundbedingung auch für das Funktionieren des sozialen und moralischen Gefüges der Gesellschaft.
Das Problem stellt sich anders unter den Bedingungen der sozialistischen Gesellschaft, in der wir davon ausgehen können, daß die Frau zumindest in der Lage ist, ihren eigenen Lebensunterhalt zu bestreiten, und daß u. a. daher ihre Forderungen an einen Partner sich verändert haben, - es ist deshalb aber nicht gelöst.

Goethes Roman, der eine modellhafte Situation feudaladliger Zurückgezogenheit und Abgeschlossenheit vergibt, in der individuelle Möglichkeiten und Potenzen ausgeprägter bürgerlicher Persönlichkeiten, - wie

Charlotte und Eduard, Ottilie und der Hauptmann es sind, - in unbedingter Konsequenz durchgespielt werden, birgt für die Transformation in den Film eine Vielzahl von Problemen konzeptioneller als auch stilistischer Art.

In Kritiken und Rezensionen wird bei diesem Film auch mehr als beim "Werther" darauf hingewiesen, daß es sich um ein Experiment handelt, sowohl hinsichtlich der Interpretation als auch hinsichtlich der Realisierung der filmischen Darstellungsweise.

Der Film ist deshalb interessant, weil hier das Problem der Konstitution eines bestimmten Stils gut beschreibbar ist. Es geht dabei nicht darum, daß hier eine Variante gefunden wurde, die den Roman völlig reproduzieren will. Das Problem des Stils im Film ergibt sich vielmehr aus dem konzeptionellen Ansatz, den die Filmemacher für sich analysiert haben, und den sie für die Darstellung des Goetheschen Stoffs unter den Bedingungen der Gegenwart für geeignet hielten.

Prononcierter als bei manchen anderen Filmen nach klassischen literarischen Werken ging es hier darum, ein ganz eigenes Problem zu definieren und zu realisieren.

"...Natürlich konnten sie (die Filmemacher - B. S.) nicht versuchen, Goethes Roman filmisch zu reproduzieren. Das hätte der ausgewogene Symbolstil Goethes von vornherein unmöglich gemacht. Die Struktur des Romans mußte aufgebrochen, auf den Problemansatz und die Grundlinie der Fabelführung mußte zurückgegriffen werden, um den produktiven und aktuell provozierenden Kern in den Griff zu bekommen."[108)]

Dabei erscheint hier das Problem, Anliegen und Stil aus der konsequenten Analyse und Auflösung der literarischen Konstruktion zu entwickeln, vergleichsweise komplisiert.

Einerseits mußte eine filmische Darstellungsweise gefunden werden, die es ermöglicht, die Kontinuität dieser Problematik bis in die Gegenwart deutlich zu machen.

Andererseits setzte das aus der Naturwissenschaft übernommene Motiv der "Wahlverwandtschaften" und die klassisch ausgewogene Komposition und Symbolik der Romane der Auflösung und Neuformierung bestimmte Grenzen. Die konzeptionelle und stilistische Lösung, die der Film anbietet, erscheint deshalb zum Teil als Kompromiß. Während Komposition und schauspielerische Spielweise in einzelnen Szenen tatsächlich etwas Aktuell-Provozierendes aufweisen, bleibt die ästhetisch-stilistische Gesamtkomposition mehr der literarischen Struktur verpflichtet.
Um das nachzuweisen und das Problem der Transformation der "Wahlverwandtschaften" genauer beschreiben zu können, muß hier etwas ausführlicher auf die literarische Darstellungsweise eingegangen werden.

"Die Wahlverwandtschaften", die Goethe nach tiefer Krise in seinem persönlichen Bereich und in der schwierigen Haltung seiner Zeit gegenüber vollzieht hat, und die zum Beginn einer neuen Schaffensperiode wurden, haben häufig Anlaß gegeben, über die Komponenten nachzudenken, die die vehemente Auseinandersetzung des großen Klassikers mit der beginnenden Romantik in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts in ihrer komplizierten gesellschaftlich-sozialen und kunsttheoretischen Verwurzelung bewirkten. (Man denke an die Auseinandersetzungen von Thomas Mann, Walter Benjamin und in letzter Zeit Hans Jürgen Geerdts mit diesem literarischen Werk.)
Der Roman stellt ein kompositorisch streng gegliedertes, sehr ausgewogen wirkendes Gefüge dar, dessen Sinnzusammenhang sich zu einem großen Teil aus der in dieser Komposition angelegten Staffelung schriftsprachlicher Symbole ergibt.
In dieser ausgewogenen symbolisch orientierten Komposition der literarischen Darstellungsweise, die sich auf die Modellhaftigkeit der Situation in und um das

Gutshaus und das Wesen der Beziehungen zwischen den vier Hauptfiguren konzentriert, sind zugleich sehr viele Möglichkeiten für Interpretationen enthalten, die sich auch aus ganz anderen gesellschaftlich-moralischen Bedingungen ergeben können.
Das kompositorisch-stilistische Gerüst macht die Handlungszusammenhänge weitgehend verallgemeinerbar, schafft zugleich aber auch Möglichkeiten für Distanz.

Der eigentlich produktive Ansatz liegt in der Umfunktionierung der romantischen Inselsituation. "Er (der Roman - B. S.) attackiert feudale Konventionen ebenso wie bürgerliche Selbstgenügsamkeit, aber er stellt dagegen keine realitätsenthobene Insel der Glückseligen, sondern die Frage nach sinnvoll tätiger Anwendung und Ausbildung individueller Fähigkeiten als Bedingung individueller Persönlichkeitsentfaltung."[109]
Das von direkter Konfrontation mit den gesellschaftlichen Bedingungen und Zwängen nur relativ isoliert durchgeführte Spiel der Wandlungen der Beziehungen zwischen Eduard, Charlotte, Ottilie und dem Hauptmann, in dem leidenschaftliche Hingabe und vernünftige, konventionell-beeinflußte Entsagung die Pole der Auseinandersetzung bilden, zeigt Möglichkeiten individueller Entfaltung unter den Bedingungen des beginnenden 19. Jahrhunderts auf, macht aber zugleich auch deutlich, wie individuelle Freiheit durch objektiv gesellschaftliche Normen begrenzt wird.
Für die Transformation in einen Film für die Gegenwart ergab sich hieraus folgendes Problem: Stoff und ästhetisch-stilistische Komposition des Romans bieten einerseits verhältnismäßig viel Verallgemeinerbares, auch auf die Bedingungen in der entwickelten sozialistischen Gesellschaft der DDR Beziehbares, andererseits ist die Wirkungsweise doch sehr stark an die Symbole, Metaphern und stilistischen Wendungen gebunden. Das läßt sich schon an dem Motiv der "Wahlverwandtschaften" belegen, das Goethe, - provokativ gegen aufkommende romantische

Strömungen -, aus den Naturwissenschaften entnommen hat. Dieses Prinzip, das ein freies Spiel der Individuen proklamiert und von Goethe als Utopie den sterilen Verhältnissen seiner Gesellschaft entgegengesetzt wurde, ist für den Rezipienten der Gegenwart nicht mehr unbedingt als provokativ und animierend zu verstehen. Die filmische Darstellungsweise tendiert dazu, dieses Prinzip und die daraus entwickelten literarischen Gleichnisse im äußerlichen Arrangement der Figuren als konkret plastische Anschauung zu belegen. Es wird dadurch in seiner Wirksamkeit nur bedingt historisch relativiert. Vielmehr wird sich für die Gestaltung des ganzen Films doch relativ unkritisch daran gehalten.
Das stellt auch Dieter Schiller fest: "Der Film tendiert zu einer sozial akzentuierten psychologischen Studie. Um so notwendiger ist es, das Ungewöhnliche und Polemische einer naturwissenschaftlich geprägten Sicht gesellschaftlich-sittlicher Probleme in ihrer Diesseitigkeit und Widersprüchlichkeit sichtbar zu machen, das diesem Motiv bei Goethe innewohnt. Denn der heutige Zuschauer kann das nicht unmittelbar mitvollziehen, im besten Fall wird er geneigt sein, das Abstrakte der Analogisierung von Natur und Gesellschaft kritisch zu reflektieren. Die Kühnheit, die darin liegt, daß der kleine Zirkel von Menschen wie selbstverständlich ein ganz und gar diesseitiges Modell menschlicher Beziehungen diskutiert, muß bewußt gemacht werden."[110]
Die Schwierigkeit für die filmische Darstellungsweise, die sich hier zeigt, liegt aber doch noch tiefer begründet in den Möglichkeiten und Grenzen der Auflösung und Neuformierung der Goetheschen "Wahlverwandtschaften" für die Gattung Film. Es stellt sich nämlich die Frage, ob bei weitergehender Auflösung und Historisierung des Grundmotivs nicht die Grenze seiner Verwendbarkeit für die filmische Darstellungsweise überhaupt hätte überschritten werden müssen. Das wäre dann ein anderer Film

und das Übersetzungsverhältnis zum Roman ein komplizierteres.
In der Analyse und Beschreibung einiger Szenen und Szenenkomplexe wird sich deshalb darauf konzentriert, inwieweit es den Filmemachern gelungen ist, die Dialektik von Historizität und Aktualität in der Behandlung dieses auch gegenwärtig sehr interessanten Themas mit ihrer künstlerischen Methode und ihrem eigenen konzeptionellen Ansatz deutlich zu machen.
Dabei mußte es für die filmische Darstellungsweise darum gehen, einerseits den mehr oder weniger berechtigten individuellen Anspruch der Figuren psychologisch und sozial für den Rezipienten der Gegenwart genau zu begründen, andererseits historische Bedingtheit und Beschränkung aufzuzeigen.

## 4.2. "Die Wahlverwandtschaften" als Film

Im Folgenden soll durch Analyse und Beschreibung einiger wichtiger Szenen des Films das oben benannte Transformationsproblem für diesen klassischen Roman belegt werden.
Der Film von Regine und Siegfried Kühn bietet die Geschichte der Wandlungen der Beziehungen zwischen den vier Hauptfiguren Eduard, Charlotte, Ottilie und dem Hauptmann und die damit verbundene Problematik individueller Persönlichkeitsentfaltung als relativ streng komponierte Darstellung vier verschiedener Haltungen, die unterschiedlich geprägt sind von den Gegebenheiten und Bedingungen der bürgerlichen Gesellschaft am Anfang des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Dabei wird erkennbar, daß es sich hier um bürgerliche Persönlichkeiten einer Übergangsphase handelt, die mehr oder weniger unbewußt deren Problematik und Chance verkörpern.
In der filmischen Darstellungsweise wird versucht, dem Grundgestus der "problematischen Sicherheit" dieser Übergangsphase zu entsprechen, die Goethe, laut Tagebuch, während der Arbeit am Roman tatsächlich stark

beschäftigte: "Zwar brannte die Welt in allen Ecken und Enden. Europa hatte eine andere Gestalt genommen, zu Lande und See gingen Städte und Flotten zu Trümmern, aber das mittlere, das nördliche Deutschland genoß noch eines gewissen fieberhaften Friedens, in welchem wir uns einer problematischen Sicherheit hingaben. Das große Reich im Westen war gegründet, es trieb Wurzeln und Zweige nach allen Seiten hin."[111])

Die Brüchigkeit der Situation der Vier wird weniger durch betonte Einbeziehung wesentlicher, für diese Phase charakteristischer Geschehnisse, - wie vor allem das napoleonische Kriegsgeschehen -, dargestellt, vielmehr finden sich in der Gesamtkomposition des Films wie auch in einzelnen Szenen und Sequenzen Zeichen, die den Verfall und die Gefahren für jeden einzelnen signalisieren.

Durch bildkompositorische Einfälle wird versucht, die Hintergründigkeit und tiefere Bedeutung der Vorgänge deutlich zu machen. So wird beispielsweise in verschiedenen Ebenen eine visuell einprägsame Parallelität angestrebt, durch die in der konkret plastischen Anschauung eine stilistische Entsprechung zum streng symbolisch gebauten literarischen Gefüge etabliert wird.

Gut gelungen in diesem Sinne sind solche Szenen wie die, in der Eduard in überschwenglicher Freude und Liebe anläßlich Ottiliens Geburtstag ein großes Rosenbeet regelrecht rodet. Die wunderschönen Blumen, die zu dem Namen Ottilie geflochten werden sollen, fährt der gutmütig-kopfschüttelnde alte Gärtner anschließend auf einem Leiterwagen davon. Am Berghang fallen einige herunter, an das "Rosenstreuen" anläßlich einer Hochzeit freundlich-freudig erinnernd.

Parallel hierzu ist die Szene zu sehen, in der Lucianes unbändig-haltlose Gesellschaft, die schon nicht mehr weiß, welchen Unsinn sie noch anstellen soll, in das von Eduard, dem alten Gärtner und später auch von Ottilie liebevoll gepflegte Gewächshaus eindringt und

die prächtigen Pflanzen diesmal mit grausamer Zerstörungssucht kappt und zertritt. Auch diesmal kommt der Gärtner dazu, ein einfacher alter Mensch, dessen Leben dem Wachsen und Gedeihen natürlicher Schönheit gewidmet ist, und der daher zu fast philosophischer Tiefe der Betrachtung auch menschlichen Lebens gelangt. Kopfschüttelnd-entsetzt steht er in der Tür, die weinende Ottilie schützend vor dieser barbarischen Gesellschaft in die Arme nehmend.

Parallelität findet man aber auch innerhalb einzelner Szenen. So beispielsweise wenn die Vier nach Ottilien Ankunft einen ersten gemeinsamen Spaziergang durch die wunderschöne Wiesenlandschaft machen. Die Kamera verfolgt das Spiel der ständigen Umgruppierung der Paare aus einem etwas erhöhten Standort. Das Motiv der Wahlverwandtschaft wird hier quasi im Arrangement einer Szene visuell vorweggenommen. Es handelt sich hier um ein Beispiel dafür, wie Kühn bestrebt ist, auch bildkompositorisch eine Bedeutungsebene zu schaffen, die das Prinzip der "Wahlverwandtschaften" durch filmische Mittel belegbar macht.

Diese Szene steht damit in unmittelbarem Zusammenhang zu der, in der der Hauptmann und Eduard Charlotte beim abendlichen Zusammensein die naturwissenschaftliche Definition der "Wahlverwandtschaften" erklärt haben. D. h. es wird eine bildkompositorische Ebene geschaffen, die überleitet und verbindet zwischen wissenschaftssprachlicher Definition und konkret plastischer Darstellung der Vorgänge, die zwischen den vier Figuren im Film stattfinden.

Durch Parallelität verschiedener Szenen untereinander und in einzelnen Szenen wird eine stilistische und kompositorische Ebene etabliert, in der filmspezifische Mittel genutzt werden, die die schriftsprachlichen Symbole nicht reproduzieren, aber ähnlich vertiefende Funktionen übernehmen.

Für das konzeptionelle Anliegen der Filmemacher [illegible]

ders auffallend ist die Reduzierung der Beziehungen der vier bürgerlichen Persönlichkeiten zum einfachen Volk, das ja nicht unwesentlich beiträgt zum Funktionieren der Inselsituation. Für diese Beziehungen stehen im Film die Figur des alten Gärtners, - der allerdings gegenüber der Romanfiger eine Spur philosophischer und erkenntnisfähiger angelegt ist -, und der Blickwechsel, der zwischen dem Dorfjungen und Ottilie stattfindet. Mit diesem mehrmaligen Blickwechsel wird angedeutet, daß Ottilie diejenige ist, die zu wirklich ungehemmter humanistischer Haltung gegenüber anderen fähig ist. Sie wäre auch diejenige, die in der Lage ist, soziale Schranken durch tatsächlich menschliches Verhalten zu überwinden. Auch hier wird durch ein knappes visuelles Mittel beigetragen zur Gesamtkomposition des Films in inhaltlicher wie auch stilistischer Hinsicht.

Die Beziehungen des kleinen Kreises zur sozialen Umwelt, die in Goethes Roman zwar auch weitgehend ausgespart sind, - da zur zurückgezogenen Modellsituation gehören -, an verschiedenen Stellen aber als ziemlich wahllos beschrieben werden. (beispielsweise das Problem des Verklärers, das der Hauptmann mit kühler Rationalität löst), werden im Film aufgehoben in der stilistischen Gestaltung eines bestimmten kulturellen Zeitkolorits.
Ein gutes Beispiel hierfür ist die Szene, in der der Grundstein zum neuen Haus gelegt wird. Arrangement und zeremonieller Ablauf erinnern an die Gestaltungsweise von Gemälden der deutschen Romantik und auch des Biedermeier. Auf diese Weise wird, vermittelt durch den Eindruck kunsthistorischer Kontinuität, historische Distanz geschaffen und damit auch ein bestimmter Grad der Übertragung auf gegenwärtige Bedingungen.
In Beziehung zur Grundsteinlegung steht die Szenenfolge, in der anläßlich Ottiliens Geburtstag Richtfest gefeiert wird und Vorbereitungen getroffen werden zu dieser Überraschung, - dem großen Feuerwerk. In dieser Folge wird das Spektrum der Beziehungen der Vier zur [illegible]

Umwelt am meisten erweitert. Hier agieren sie mit den beiden Vertretern feudaler Konvention, dem Grafen und der Baronesse, die die Ehe als feststehende Konstitution aufrechterhalten, während sie in der Öffentlichkeit aber kein Hehl aus ihrer Liebesbeziehung machen.

Hier ist auch das Volk als wichtiger Faktor für das Gelingen des Festes miteinbezogen. Es bleibt aber wie in der Szene der Grundsteinlegung stilistisch schmückendes Element bis zu dem Punkt, als beim Einsturz einer Holzbrücke ein Junge fast ums Leben kommt. Hier wird die tatsächliche Haltung der Figuren zum Volk offenbar: Es wird gebraucht, damit man sich in feudaler Manier seiner eigenen Beliebtheit erfreuen kann, es stört, sobald es durch irgendeinen Anlaß aus der Rolle der beifallspendenden, dankbar genießenden Masse heraustritt.
Eduards Rücksichtslosigkeit gegenüber diesem Unglück, das alle erschreckt hat, und die Beharrlichkeit, mit der er an der Überraschung für Ottilie festhält, demonstriert, auf welche Weise er bereit ist, seinen individuellen Glücksanspruch zu verwirklichen. Dabei nimmt er sogar auf Ottilie, die empfindsam erschreckt und eingeschüchtert reagiert, keinerlei Rücksicht.
In diesen Szenen wird die Darstellungsweise des Volkes genutzt, um die Problematik der Inselsituation und damit des Persönlichkeitsanspruchs der vier Hauptfiguren stilistisch-kompositorisch zu vertiefen.
Es ging bisher darum, Beispiele für Stil und Komposition des Films anzuführen.
An einigen Szenen soll im Folgenden das Verhältnis von filmischer und literarischer Darstellungsweise genauer beschrieben werden. Analysiert werden: der Anfangskomplex, in dem die Grundsituation für Eduard und Charlotte etabliert wird; die Szenen des abendlichen Beisammenseins und der Komplex, in dem Lucianes Gesellschaft im Gutshaus dargestellt wird.

1. Die Szene, die in dem gemeinsamen Schlafzimmer von Eduard und Charlotte spielt, ist für die Konstitu-

tion der Konzeption sehr wichtig.
Hier werden Eduard und Charlotte eingeführt als zwei Menschen, die wichtige Erfahrungen in ihrem Leben schon gemacht haben, die verzichtet haben und nun in gereifter Vitalität und Besonnenheit das gemeinsame Glück genießen wollen.
In dem eher kargen und kalt wirkenden Schlafraum sieht Charlotte (Beate Tyskiewicz) noch im Bett liegend zu, wie Eduard (Hilmar Thate) sich bureschikos-bäuerlich unbefangen im Zimmer bewegt und sich im anschließenden Raum wäscht. Dabei wird ein leichtes, unkompliziertes Gespräch geführt, das sich auf die Aufgaben für den Tag bei der Instandsetzung und Umgestaltung des Gutshauses und des dazugehörigen Stück Landes bezieht. Deutlich wird eine tiefe Übereinstimmung des Ehepaares, die vor allem aus der gemeinsamen Absicht resultiert, sich in der Abgeschlossenheit zu entfalten und einander zu lieben. Mit dieser Szene wird in inhaltlicher Hinsicht eine wesentliche Veränderung gegenüber dem Roman vorgegeben. Und zwar verzichtet der Film weitgehend auf das Problem des "Nachholens" für Eduard und Charlotte. Vielmehr wird mit dieser rustikal-intimen Einleitung der Geschichte der Akzent auf die Möglichkeiten verlegt, die die beiden auf Grund ihrer Reife, aber auch gegenseitigen, - für den Zuschauer plastisch erkennbaren -, Zugehörigkeit und Übereinstimmung tatsächlich haben.
Die Szene im Film ist zwar im Prinzip völlig unterschieden von der Einführung im Roman, in ihr werden aber Eigenschaften und Merkmale von Eduard und Charlotte, wie sie da beschrieben sind, für die Anlage der Figuren genutzt. Im Roman wird Eduard als erster vorgestellt: "Eduard -.so nennen wir einen reichen Baron im besten Mannesalter -, Eduard hatte in seiner Baumschule die schönste Stunde eines Aprilnachmittags zugebracht, um frisch erhaltene Pfropfreiser auf junge Stämme zu bringen. Sein Geschäft war eben vollendet; er legte die Gerätschaften in das Futteral zusammen und betrachtete seine Arbeit mit Vergnügen, als der Gärtner hinzutrat und

sich an dem teilnehmenden Fleiße des Herrn ergetzte..."[112]

Eduard erkundigt sich nach seiner Frau und erfährt, daß Charlotte ihre Meeshütte noch heute fertig bringen werde. Er geht dahin: "An der Tür empfing Charlotte ihren Gemahl und ließ ihn dergestalt niedersitzen, daß er denn Tür und Fenster die verschiedenen Bilder, welche die Landschaft gleichsam im Rahmen zeigten, auf einen Blick übersehen konnte. Er freute sich daran in Hoffnung, daß der Frühling bald alles noch reichlicher belieben würde. 'Nur eines habe ich zu erinnern', setzte er hinzu, 'die Hütte scheint mir etwas zu eng'."[113] Im Folgenden wird dann schon das Problem der Erweiterung der Zweierkonstellation durch Eduards Anliegen, den Hauptmann dazuzuholen, angesprochen.

Charlotte argumentiert dagegen, indem sie Eduard, und damit dem Leser, die Grundhaltung, mit der beide Ehepartner hierhergekommen sind, rekapitulierend auseinandersetzt. Sie beschwört Eduard letztlich, es bei dem gemeinsamen Beisammensein zu belassen: "'So laß mich denn dir aufrichtig gestehen', entgegnete Charlotte mit einiger Ungeduld, 'daß diesem Vorhaben mein Gefühl widerspricht, daß eine Ahnung mir nichts Gutes weissagt'."[114]

Im Film werden durch das Eingangsmotiv des immer näher heranrückenden Gutshauses Isoliertheit von der sozialen Landschaft und Verfall, der in den Naheinstellungen immer deutlicher wird, als konseptionelles und stilistisches Anliegen der filmischen Darstellung postuliert.

Deutlich wird im Eingangsmotiv und der besonderen Anfangsszene die veränderte, weil verstärkt auf die Probleme innerhalb der Abgeschlossenheit konzentrierte Konzeption des Films.

Deshalb läßt sich die filmische Darstellung am Anfang mehr Zeit, um einerseits das Grundproblem, vermittelt auch in einer stilistischen Ebene, anzudeuten, andererseits aber in einer eigentlich unkomplizierten Szene

die Vitalität der Figuren und ihre psychisch-physische Veranlagung vorzuführen.
Die filmische Exposition wird fortgeführt mit einer kurzen Szene, in der Eduard und Charlotte aus dem Gutshause treten, sich gegenseitig mitteilend, was jeder von ihnen sich für den Vormittag vorgenommen hat, dann nach verschiedenen Seiten die Treppen herunterstolgend. Vor dem Gutshaus macht Eduard noch eine zuvorkommende Geste zu Charlotte, indem er auf ihre Seite zurückkehrt und ihr anbietet, sie noch ein Stück zu begleiten.
Sie wandeln sie beide in Richtung Moosmütte, die Charlotte an diesem Tag einweiht.
Der Anfangskomplex macht das Grundproblem der Transformation sehr prägnant deutlich. Es war nicht beabsichtigt, die sehr stark symbolisch organisierte literarische Darstellungsweise zu reproduzieren, was doch nur platt und illustrierend gewirkt hätte. Für den Film wurde eine ebenfalls symbolisch-metaphorisch orientierte Darstellungsweise angestrebt. Dabei sind die filmischen Metaphern nur bedingt in Beziehung zu setzen zu den literarischen.
Mit dieser künstlerischen Methode wird nur prinzipiell eine Beziehung zur klassisch strengen Struktur des Romans vermittelt. Deshalb mußte aber thematisch-konzeptionell ein bestimmter Abstand gegenüber der literarischen Darstellungsweise konstituiert werden. Das geschieht schon in dem oben beschriebenen Anfangskomplex. Abstand bedeutet hier noch stärkere Konzentration auf die Verhaltensweisen der vier Hauptfiguren und die Darstellung ihrer auch psychisch-physischen Verfassung. Auf diese Weise kann der Film Aktualität der Thematik vermitteln.
Erst auf der Grundlage einer konzeptionellen Konzentration konnten Szenen, bildkompositorische und musikalische Elemente entwickelt werden, durch deren Zusammenwirken eine Entsprechung zur Bedeutungsrelevanz der

schriftsprachlichen Symbole des literarischen Werks möglich wird.
Eine wichtige Komponente für die Wirkungsweise des Films ist die Sprachgestaltung. In den Dialogen wird sich weitgehend an den beziehungsreichen Sprachstil Goethes gehalten. Das wird schon im dem ersten Gespräch zwischen Eduard und Charlotte in der Mooshütte deutlich. Die Dialoge wurden durch Elemente der Alltagssprache angereichert, prinzipiell sprechen die Figuren aber die in der literarischen Darstellung vorgegebene Sprache.
Für die Gestaltung des Dialogs im Film gilt ähnliches wie für die der einzelnen Szenen. Sie schaffen eine Verbindung zwischen künstlerisch-ästhetischer Abstraktion und möglicher Nachvollziehbarkeit für den Rezipienten. Das vor allem dadurch, daß sie einerseits aus der konkreten Situation heraus entwickelt wurden, also als Alltagskommunikation verstanden werden können, und andererseits stark an den Stil der Literatursprache angelehnt sind.
Auf diese Weise wird auch mit der Gestaltung der auditiven Komponente dazu beigetragen, Vehemenz und Plastizität in der konkreten Auseinandersetzung zu vermitteln, andererseits über die konkrete Situation hinaus, auf die Kompliziertheit der Problematik hinzuweisen.

Da sich ein großer Teil der Auseinandersetzung zwischen den Romangestalten im Dialog abspielt, weniger in direktem Handeln, wird der Dialog auch für den Film zu einem wesentlichen Stilelement.

2. Abendliches Zusammensein

Das Motiv des abendlichen Beisammenseins wird im Film mehrmals mit verschiedener Funktion verwendet.
Beim ersten Mal sind Eduard und Charlotte noch allein. Sie musizieren gemeinsam.
Später ist der Hauptmann dazugekommen, der Abendmahl gibt

Eduard Charlotte das naturwissenschaftliche Prinzip der Wahlverwandtschaften erklärt.
Beim nächsten Mal sind sie zu viert. Im Arrangement der Partner beim Musizieren (Eduard - Ottilie, Charlotte und der Hauptmann) deutet sich an, welche Probleme sich für die kleine Gesellschaft ergeben werden. Beim folgenden Mal scheinen die Fronten geklärt. Eduard sitzt bei Ottilie und liest mit ihr zusammen in einem Buch.
In diesen Szenen wird deutlich, wie im Film vermittelt wird, durch Bildkomposition und Arrangement der Figuren das Problem des menschlichen Verhaltens der Vier zu gestalten. Bedeutungsrelationen werden durch konsequent strenge und ausgewogene Konstellationen geschaffen.

Im Film kann nicht in einer Szene die hintergründige Bedeutung vermittelt werden, die beispielsweise das gemeinsame Musizieren von Eduard und Charlotte im Roman hat: "Charlotte spielte nur gut Klavier, Eduard nicht ebenso bequem die Flöte; denn ob er sich gleich zuweilen viel Mühe gegeben hatte, so war ihm doch nicht die Geduld, die Ausdauer verliehen, die zur Ausbildung eines solchen Talentes gehört. Er führte deshalb seine Partie mehr ungleich aus, einige Stellen gut, nur vielleicht zu geschwind; bei andern wieder hielt er an, weil sie ihm nicht geläufig waren, und so wäre es für jeden andern schwer gewesen, ein Duett mit ihm durchzubringen. Aber Charlotte wußte sich darein zu finden; sie hielt an und ließ sich wieder von ihm fortreißen und versah also die doppelte Pflicht eines guten Kapellmeisters und einer klugen Hausfrau, die im ganzen immer das Maß zu erhalten wissen, wenn auch die einzelnen Passagen nicht immer im Takt bleiben sollten."[119]

Im Film wird die Veränderung der Partner beim Musizieren genutzt, um Veränderungen auch der Liebesbeziehungen demonstrativ plastisch aufzuzeigen.
Dabei wird die diffizilere Bedeutung, daß Eduard mit

Ottilie sehr gut und für die beiden anderen überraschend harmoniert, weil Ottilie sich seiner Spielart anzupassen versteht, mehr aus dem Vergleich des kompositorischen Arrangements beider Szenen entnommen als aus der tatsächlichen Spielweise, die schwer gegeneinander abzuwägen ist. Durch Umkehrung der Konstellationen beim Musizieren und im Arrangement der Figuren wird die Komplizierung der Situation des kleinen Kreises signalisiert.
Charlotte und der Hauptmann, die sich blickwechselnd verständigen, wirken gegenüber den beiden anderen wie Erwachsene, die harmonisch spielenden Kindern zuschauen. Wenn dann anschließend der Hauptmann Charlotte am Klavier Violine spielend begleitet, so wirkt diese Konstellation gesetzter, feierlich-gedämpft gegenüber der artigen Freude, mit der Eduard und Ottilie zusammen spielten.
In der diesem Zusammensein zu viert vorausgehenden abendlichen Szene ist der Hauptmann mit dem Ehepaar noch allein: Während Eduard und Charlotte, sich entspannend, ihren Tätigkeiten hingeben, - Charlotte stickt, Eduard liest vor -, hantiert der rastlose Hauptmann mit Reagenzgläsern und anderen kleinen Laborgeräten, die er sich auf einem Tisch aufgebaut hat.

Das Gespräch kommt auf das naturwissenschaftliche Problem der Wahlverwandtschaften.
Die beiden Männer beginnen höflich-zuvorkommend und engagiert Charlotte das Prinzip und seine verschiedenen möglichen Variationen zu erklären.
Der Hauptmann nutzt die Chance, Charlotte gegenüber sein solides Wissen zu demonstrieren: "... 'Diejenigen Naturen, die sich beim Zusammentreffen einander schnell ergreifen und wechselseitig bestimmen, nennen wir verwandt. An den Alkalien und Säuren, die, obgleich einander entgegengesetzt und vielleicht eben deswegen, weil sie einander entgegengesetzt sind, sich am entschiedensten suchen und fassen, sich modifizieren und

zusammen einen neuen Körper bilden, ist diese Verwandtschaft auffallend genug. Gedenken wir nur des Kalks, der zu allen Säuren eine große Neigung, eine entschiedene Vereinigungslust äußert"..." [116]

Am hartnäckigsten erweist sich aber Eduard, der eindringlich und schon lustvoll Charlotte die möglichen Konsequenzen dieser Betrachtungsweise erläutert, indem er auf das mit den Verwandtschaften unmittelbar zusammenhängende Problem der Scheidungen verweist.

Deutlich wird hier die Freude des Eduard von Hilmar Thate, Gedankengänge zu Ende zu spinnen, ohne daß ihm bewußt wird, daß seine Frau schon während er seine Beispiele ausspricht, diese übertragt auf menschliche Bedingungen, die für sie allein nur interessant sind.

Durch die Erläuterungen wird Charlotte aber auf ihr Problem gebracht, das sie bisher noch nicht gelöst hat und das sie nun in der allgemein laborierenden Stimmung, die sich unter ihnen ausgebreitet hat, vorbringt, - nämlich Ottilie.

Ohne an eine mögliche Realisierung seiner fortspinnenden Gedanken zu denken, ordnet Eduard das Problem Ottilie spielerisch übermütig ein in das eben geführte Gespräch: "Es ist doch recht zuvorkommend von der Nichte, ein wenig Kopfweh auf der linken Seite zu haben, ich habe es manchmal auf der rechten. Trifft es zusammen und wir sitzen gegeneinander, ich auf den rechten Ellbogen, sie auf den linken gestützt, und die Köpfe nach verschiedenen Seiten in die Hand gelegt, so muß das ein paar artige Gegenbilder geben." [117]

In dieser Szene, in der das Problem des kleinen Kreises gesprächsweise vorweggenommen wird, werden zugleich auch die Grundpositionen der Partner, die hier noch ohne Ottilie sind, plastisch verdeutlicht. Während Charlotte stabil und ruhig alles waghalsig Experimentelle würdig von sich abweist, gerät Eduard gerade darüber in jungenhafte Freude. Das drückt sich auch in seinen eindringlichen, sprunghaften Bewegungen aus.

Charlotte dagegen bleibt während des ganzen Gespräches ruhender Mittelpunkt. Auch die Rolle des Hauptmanns deutet sich hier an. Er greift immer dann mit einem weiteren dialektisch aufhebenden Beispiel ein, wenn Eduard Charlotte nahezu schockiert. Seine ruhige gedämpfte Stimme schafft wieder Ausgleich und Versöhnung im natürlich nur theoretischen Spiel.
Die im Roman wesentlich ausführlicher geschilderte Situation, - in der sehr viel mehr Beispiele und Belege angeführt werden -, wird in der filmischen Darstellung genutzt, um Haltungen und Positionen anzukündigen, die für den weiteren Verlauf von Bedeutung sind.

3. Lucianes Gesellschaft

Der Szenenkomplex Lucianes Gesellschaft im Gutshaus, während Eduards sporadischer Teilnahme am Napoleonkrieg, hat für die Vergleichbarkeit von filmischer und literarischer Darstellung besondere Bedeutung.

Dramaturgisch-kompositorisch scheint er wenig vorbereitet, damit um so mehr die Katastrophe, die den vier Hauptfiguren droht, ankündigend.
Es wurde bereits betont, daß sich der Film auf die Geschehnisse und Entwicklungen der Beziehungen i n n e r h a l b der Abgeschlossenheit des Gutshauses konzentriert. Die Vorgeschichte, - Eduards und Charlottes erste Ehen -, spielte daher kaum eine Rolle.
Luciane, Charlottens Tochter aus erster Ehe, wird zwar als Gegenbeispiel zu Ottilie erwähnt. Da aber der gesamte Briefverkehr Charlottes mit dem Gehilfen des Internats, der sich Ottiliens besonders angenommen hat, und Ottiliens Tagebucheintragungen im Film weggelassen werden, wird auch der Kontrast zwischen den beiden Mädchen erst in der dargestellten Situation im Gutshaus deutlich.
Eingeleitet wird sie als Übergang von einer kurzen pointierten Sequenz, in der Eduard stumm vor einem

durch den Krieg zerstörten Gutshaus steht, das fatale Ähnlichkeit mit seinem eigenen hat.
An diese stumme Sequenz ist abrupt ein patriotisches Gruppenbild montiert, das von den Freunden Lucianes auf einer improvisierten Bühne gestellt wird. In ausgelassener übermütiger Begeisterung wird der pathetische Kitsch beklatscht. Luciane ist im Film dargestellt als ein junges Mädchen, in dem Übermut und ungezügeltes Temperament schon zur Bosheftigkeit neigen.
Ganz besonders gereizt fühlt sich Luciane durch Ottilie, die zusammen mit dem jungen Architekten still am Tisch sitzt, Zeichnungen ansieht und sich dessen Vorstellungen für die Restaurierung der kleinen Kapelle anhört. Luciane versucht alles, um die beiden auseinanderzubringen und die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Als sie den Architekten zum Tanz mit sich ziehen will, lehnt dieser stille, bescheidene Mann ab.
Charlotte, die Eduards Abwesenheit ertragen muß und um seine freiwillige, todeswütige Teilnahme am Krieg weiß, wirkt auch in diesem tollen Kreise, zu dem auch der Graf und die Baronesse gehören, ausgleichend freundlich, - so fest ist sie von der Wiederherstellbarkeit der alten Beziehungen überzeugt.
Ottilie erscheint hier gereifter und zugleich verinnerlichter. Bis zu Eduards Rückkunft beschäftigt sie sich still und fleißig mit den gewohnten Arbeiten, hilft dem Gärtner und dem jungen Architekten.
Dieser Szenenkomplex, der im Film mit der Zerstörung der Pflanzen und Anlagen des Gewächshauses durch die orgiastische Gesellschaft endet, ist im Buch wesentlich breiter ausgeführt: Lucianes Gesellschaft bleibt mehrere Tage im Gutshaus und begnügt sich auch nicht nur mit diesem, sondern unternimmt Ausflüge in die Nachbarschaft und lädt Gäste ein.
Der Widerspruch zwischen Luciane und Ottilie wird ausführlich geschildert: "Eigentliche Bosheit war vielleicht nicht in diesem verneinenden Bestreben; ein selbstischer

Mutwille mochte sie gewöhnlich sarelzen; aber eine wahrhafte Bitterkeit hatte sich in ihrem Verhältnis zu Ottilien erzeugt. Auf die ruhige ununterbrochene Tätigkeit des lieben Kindes, die von jedermann bemerkt und gepriesen wurde, sah sie mit Verachtung herab; und als zur Sprache kam, wie sehr sich Ottilie der Gärten und Treibhäuser annehme, spottete sie nicht allein darüber, indem sie uneingedenk des tiefen Winters, in dem man lebte, sich zu verwundern schien, daß man weder Blumen noch Früchte gewahr werde, sondern sie ließ auch von nun an so viel Grünes, so viel Zweige und was nur irgend keimte, herbeiholen und zur täglichen Zierde der Zimmer und des Tisches verschwenden, daß Ottilie und der Gärtner nicht wenig gekränkt waren, ihre Hoffnungen für das nächste Jahr und vielleicht auf längere Zeit zerstört zu sehen."[118]

Im Film ist diese Szene und die damit repräsentierte Unvereinbarkeit von Luciane und Ottilie wesentlich gewalttätiger angelegt. Lucianes Freunde knipsen die Blumen und Gewächse in der puren Zerstörung willen. In einem wahren Rausch trampeln sie auf den Anlagen herum, klettern auf die erblühten Anlagen, um von dort den Nachzüglern ganze Blumenbüsche entgegenzuwerfen.

4.3. Die Beziehung von filmischer und literarischer Darstellungsweise der "Wahlverwandtschaften", die für die Bewertung und Einordnung des Films zu beschreiben war, wirft einige Probleme auf, die schon angedeutet wurden.

Der Film "Die Wahlverwandtschaften" kann nicht unmittelbar mit dem Roman bzw. Teilen und Passagen verglichen werden.

Ein Vergleich beider Darstellungsweisen ist nur unter dem Gesichtspunkt möglich, inwieweit der Film auf Grund seines inhaltlich-konzeptionellen und stilistischen Ansatzes einmal ein entsprechendes ästhetisch-künstlerisches Äquivalent schafft, zum anderen aber auch das

Thema, gerade weil es bis in die Gegenwart nichts an Aktualität verloren hat, historisch-distanzierend genau und zugleich abzielend auf die gegenwärtige Auseinandersetzung um diese Problematik, darzustellen versteht.
Hier liegt nun ein Problem der filmischen Darstellung, das m. E. nicht konsequent gelöst wurde:
Die Filmemacher konzentrieren sich zurecht auf das Zusammenspiel der vier Hauptfiguren innerhalb ihrer relativ abgeschlossenen Situation. Auf diese Weise können Möglichkeiten filmspezifischer Wirkungsweise realisiert werden. Besonders der vitale Anspruch der Figuren auf individuelle Glückserfüllung und die Unterschiedlichkeit, mit der Eduard, Charlotte, Ottilie und der Hauptmann diesen Anspruch realisieren und durchsetzen wollen bzw. welche moralische Skrupel sie auf Grund eigener Sensibilität anzuerkennen bereit sind, wird so plastisch gemacht. Hier ist die Anlage der Figuren und die schauspielerische Besetzung sehr wichtig. Während Eduard, jung wirkend, burschikos-kräftig, eher dazu neigt, seine Vorstellungen und Ziele auch auf Kosten anderer und entgegen vorhandener Konventionen durchzusetzen, ist Charlotte zwar ebenfalls kraftvoll, aber reifer und besinnlicher angelegt. Eine Zerstörung der Konvention, wie sie Eduards Handlungsweise zur Folge hätte, würde auch sie zerstören. Der Hauptmann, dargestellt von Gerry Wolff, ist eher abwartend und intellektuell angelegt. Er versucht, durch Vernunft und Beständigkeit seine Ziele zu erreichen. Auch für ihn wäre aber die Aufhebung der Konvention nicht zu ertragen.
Die Ottilie der Magda Vasary ist eine große Schwäche des Films. Die Schauspielerin kann zwar etwas von der mädchenhaften Scheu und liebenswerten Zuvorkommenheit deutlich machen, insgesamt ist sie aber eine Spur zu klein angelegt. Sie wirkt steif, wenig ausdrucksvoll, dabei wird aber nicht, wie vielleicht angestrebt, der innere Reichtum der Figur, den sie im Roman hat, repräsentiert. Sie ist an verschiedenen Stellen kein

Partner in der Auseinandersetzung. Dadurch wird aber die Konzeption des Films entschieden ärmer.
Ottilie soll zwar ein positives Prinzip verkörpern, das gleichzeitig auch historische Einsicht schafft, aber das gelingt der Schauspielerin und den Filmemachern nicht.
Historische Distanz und Möglichkeiten der Einordnung der dargestellten Problematik werden im Film vor allem durch die stilistischen Mittel und die Komposition geschaffen. So wird beispielsweise in dem oft wiederholten visuellen Motiv des einmalig zerrütteten Gutshauses die Erfolglosigkeit der Situation der Vier signalisiert. Der Blickwechsel zwischen Ottilie und den Dorfjungen zeigt an, zu welchen Bindungen und Beziehungen Ottilie eigentlich fähig wäre, daß sie aber in der sozialen Beziehungslosigkeit ihre Vorstellungen nicht verwirklichen kann.
Auch das Kriegsgeschehen, nur angedeutet in der kurzen Sequenz, in der Eduard vor dem zerstörten Haus steht, wird zum stilistischen Signal.
Das Problem der filmischen Darstellungsweise liegt aber vor allem darin, daß der sehr ausgeprägte Stilwille oftmals die Möglichkeiten einer aktuellen Bemüglichkeit verhindert. Wie schon angedeutet, handelt es sich hierbei aber um das grundsätzlichere Problem, inwieweit sich die klassisch strenge und symbolhafte literarische Darstellungsweise aufbrechen läßt, ohne daß die Entfernung zum Roman sehr groß, vielleicht zu groß würde. Die Filmemacher haben einen Kompromiß geschlossen, indem sie zwar eigene und filmisch oftmals reizvolle Metaphern und stilistische Gleichnisse schufen, die aber insgesamt einer historisch dialektischeren Betrachtungsweise im Wege stehen. An verschiedenen Stellen wirken sie sogar recht kunstvoll illustrativ.
Der Stilwille ist berechtigt gegenüber einer so stilistisch ausgefeilten literarischen Darstellungsweise, nur müßte sich die künstlerische Methode dann doch grundsätzlicher vom Roman entfernen.

Das eigentlich Lebendige, aktuell-Beziehbare ist deshalb einseitig in der Darstellungsweise einzelner Szenen enthalten, die beschrieben wurden. Zwar wird auch innerhalb der Szenen versucht, stilistische Brücken zu bauen zur ästhetischen Gesamtkomposition, sie verweisen auch auf das Grundproblem des Themas der "Wahlverwandtschaften", trotzdem wirken die sich wiederholenden Metaphern oft statisch.

5. "Macbarka Muff", "Nicht versöhnt" (und "Effi Briest")

Auf diese beiden Filme nach dem bekannten Böll-Roman "Billard um halb zehn" und der Kurzgeschichte "Hauptstädtisches Journal" von dem westdeutschen Filmemacher Jean-Marie Straub, die in den sechziger Jahren entstanden sind, wird hier eingegangen, weil an ihnen, - besonders an "Nicht versöhnt" -, ein zumindest diskutierenswertes Verhältnis von filmischer Darstellungsweise zur vorgegebenen literarischen ablesbar ist.
Es kommt dazu, daß diese Straub-Filme nicht wenig Aufsehen erregten, weil sie, - zwar zielgerichtet auf die Verhältnisse in der Bundesrepublik dieser Jahre angelegt -, von vielen Zuschauern, besonders von der Kritik in diesem Sinne aber als verfehlt angesehen wurden. Kritiker in der Bundesrepublik erregten sich besonders darüber, daß Straub mit den literarischen Werken für damalige Bedingungen sehr unkonventionell umgegangen war. Sogar Heinrich Böll protestierte gegen die filmische Darstellung in "Nicht versöhnt".
Straub experimentiert in diesen Filmen mit den Mitteln des Films in einer Weise, die verdeutlicht, wie schwierig es ist, für den literarischen Stil Bölls eine filmische Variante zu finden. Deutlich wird zugleich, daß hier sicher mehrere Versionen möglich sind entsprechend der offenen literarischen Strukturen, besonders des Romans "Billard um halb zehn".

Für die Betrachtung von"Machorka Muff" und "Nicht versöhnt" ist es deshalb wichtig, ausgehend von der in den Filmen erkennbaren Haltung Straubs zu den Böll-Texten und der Absicht, die er mit seiner filmischen Darstellungsweise verfolgt, das besonders Provokante für die sechziger Jahre in der Bundesrepublik und doch - wie auch immer - Wirksame der Filme zu erfassen und zu beschreiben.
Dabei wird sich besonders auf die Darstellungsweise und den damals auffallenden Einsatz bestimmter filmischer Mittel konzentriert.
"Machorka Muff" ist Straubs Debütfilm, in dem sich seine Methode der Transformation der literarischen Darstellungsweise Bölls schon vorformt. Bölls böse Satire spielt auf Verhältnisse in Westdeutschland an, in denen Denk- und Verhaltensweisen ehemaliger faschistischer Militärs überleben konnten. Er führt ein Beispiel dafür vor. Unter dem Motto "Ein bildhaft abstrakter Traum, keine erfundene Geschichte"[119] montiert Straub zu den Tagebuchaufzeichnungen des Oberst von Machorka Muff, die in der Erzählung vorgegeben sind, filmische Sequenzen, ja beinahe Fetzen, die Bosheit und satirische Überhöhung der Geschichte demonstrieren.
Machorka Muff ist in die Hauptstadt gekommen, um in vier glücklichen Tagen seines Lebens sein Lieblingsprojekt, den Bau einer "Akademie für militärische Erinnerungen",zu verwirklichen. "Jeder ehemalige Soldat vom Major aufwärts" wird hier Gelegenheit finden, "seine Memoiren niederzulegen."[120] Gewidmet wird die Akademie dem rehabilitierten Ansehen des Marschalls Hürlanger-Riß, dessen Verlustangaben anläßlich seines Rückzuges bei Schwichi-Schwaloche mit dem Soll, das Hitlers Rückzugsexperten für entsprechenden Kampfesmut errechnet hatten, nicht übereinstimmten. Der Marschall fiel in Ungnade, wurde strafversetzt und verstarb. 14 Jahre danach kann Machorka-Muff den Unschuldigen rechtfertigen: er hatte sogar höhere Verluste als verlangt.

"... und sein Name ist wieder rein."[121)]
Die glückliche Hochstimmung des soeben zum General Beförderten ist in diesen Tagen ungebrochen. Er entschließt sich, seine alte Freundin Inn zu heiraten. Inn, zwar aus jungem, dafür aber einflußreichem Adel stammend, begeht ihre achte Hochzeit, - diesmal mit dem Segen der Kirche.
Machorka-Muff wird in der Hauptstadt bleiben und gemeinsam mit Inn und ihrer Familie den Bau des Projektes überwachen und gegen Mißfallensäußerungen der Opposition schützen.
Im Film werden die Tagebuchaufzeichnungen des Generals zu großen Teilen wörtlich für den Monolog verwendet, den Erich Kuby, der Darsteller, selbstgefällig-arrogant spricht.
In den einzelnen Sequenzen, die flüchtig aneinandergereiht erscheinen, werden zu diesem bornierten Text visuelle Kompositionen geschaffen, die den Eindruck eines gespenstigen Traums noch erhöhen.
Straub nutzt schon in diesem ersten Film, - der heute doch mehr im Zusammenhang zu seinen folgenden, vor allem aber zu "Nicht versöhnt" gesehen werden muß -, die spezifischen Mittel der filmischen Darstellung geschickt, um der Abstraktheit des literarischen Gebildes zu entsprechen. So baut er eine Palette von Anspielungen auf, die zum Teil ausschließlich dokumentarisch (wie z. B. die Zeitungsausschnitte über die Wehrsituation in der Bundesrepublik), zum Teil aber mit fast expressionistisch verzerrten Einstellungen und Bildkompositionen (wie z. B. die Sequenz, in der sich Machorka-Muff im Traum als vervielfältigtes Kriegerdenkmal sieht) Entschlüsselungsmöglichkeiten für die Zuschauer anbietet.
Durch verzerrende Kamerapositionen wird auch den eigentlichen Spielszenen in diesem Film etwas abstrakt-gespenstiges verliehen. Die Einstellungen sind bemerkenswert karg gehalten, ja wirken fast improvisiert. Räume, in

denen sich die Figuren aufhalten, wie das Hotelzimmer, das Restaurant, Inns Wohnung usw. weisen außer den Gegenständen, die tatsächlich gebraucht werden, keinerlei Interieur auf. Dadurch wird die Bedeutung der wenigen Gegenstände, der Bewegungen, Reaktionen in den Physiognomien der Figuren ausätzlich unterstrichen. Sie erhalten dadurch eine entsprechend überhöht-abstrakte Sinngebung.

Straub will provozieren. Er tut das mittels einer indirekten Methode von Anspielungen, die einerseits der spitzfindigen Konstruktion des literarischen Werks Rechnung trägt, andererseits aber bewußt unübliche filmische Mittel nutzt, um die Aktualität des dargestellten Problems noch zu verdeutlichen.

Seine experimentelle Haltung gegenüber den literarischen Erfindungen und Konstruktionen Heinrich Bölls ist deutlicher ablesbar, weil konsequenter durchgeführt, an der Filmvariante zu "Billard um halb zehn". Inhalt des Films ist die bekannte Geschichte der Architekten-Familie Fähmel, die den Zeitraum von der Weimarer Republik bis zur bundesdeutschen Gegenwart der fünfziger Jahre umfaßt.

Mit dem Schicksal der Familie symbolisch verbunden ist die Abtei St. Anton, die der alte Fähmel erbaute im Glauben an eine durch nichts zu erschütternde humanistische kulturelle Tradition. In diesem Sinne gründete er zur gleichen Zeit auch seine Familie. Sein Sohn Robert macht in seiner Kindheit und Jugend aber Erfahrungen, die ihn nicht an das Gute im Menschen glauben lassen können. Der Kampf zwischen Gewalt und Liebe, literarisch versinnbildlicht durch das Sakrament des Büffels und das Sakrament des Lammes, erscheint ihm zugunsten der Gewalttätigkeit ausgegangen. Mit dem Verlust seiner besten Freunde verliert er alle Illusionen. So sprengt er in den letzten Tagen des Krieges, einem irrsinnigen Befehl gehorchend, die Abtei in die Luft.

Nach dem Krieg lebt er zurückgezogen, fast anonym, nur für seine Familie und den noch immer vermißten Freund Schrella, im Büro oder bei alltäglichen Bil erspiel erreichbar. Die Mutter, Johanna Fähmel, ist durch die Ereignisse der faschistischen Zeit, die ihr auch ihren Sohn Otto entrissen haben, nervenkrank geworden und befindet sich in einer Heilanstalt. Roberts Sohn wird sich am Wiederaufbau der Abtei beteiligen.

Straub hat in seinem Film eine gewisse Chronologie der Ereignisse wiederhergestellt, die sich in der literarischen Konstruktion über eine kompliziert angelegte Reflexions- und Assoziationskette für den Leser ergibt. Trotzdem weist auch der Film eine riesige Struktur auf, in der Vergangenheit und Gegenwart ständig ineinander übergehen.

Bemerkenswert für das besondere Verhältnis der filmischen Darstellungsweise zur literarischen ist hier vor allem der Umgang mit der Sprache als Gestaltungsmittel. Ein sehr neutraler, fast schon leiernder Tonfall der Darsteller wird bewußt kultiviert. Es entsteht der Eindruck, daß die jeweiligen Dialogstellen, die nahezu wörtlich übernommen sind, von den Schauspielern vorgelesen werden, und das mit wenig Anteilnahme. Straub beruft sich für dieses Verfahren auf Brecht, dessen Methode der distanzierenden Spielweise für Schauspieler er sich hier zum Vorbild nimmt.

In der Szenenfolge, in der Johanna Fähmel nacheinander ihren Mann und ihren Sohn empfängt, wird diese Methode besonders deutlich. Der leiernde Tonfall der alten Frau wird nicht um eine Nuance variiert, ja sie scheint nicht einmal wahrzunehmen, daß ihre Partner gewechselt haben. Auf diese Weise wird die Entfremdung, die sich in die Familie durch die Ereignisse der Vergangenheit eingeschlichen hat, die keiner, am wenigsten Robert, wieder aufzuheben vermag, einprägsam repräsentiert.

Diese Wirkungsweise der Sprachgestaltung in "Nicht versöhnt", die sich aus der ästhetisch-stilistischen Kon-

position und dem Zusammenwirken aller Gestaltungsmittel ergibt, kennzeichnet aber nur eine Seite von Straubs Anliegen.

Durch die unpathetische, ja geradezu nachlässig wirkende Spielgestaltung wird zugleich auf den Roman verwiesen. Betont wird, daß es sich um einen Film handelt, der ein literarisches Werk zur Grundlage hat u n d daß es sich hierbei nur um e i n e Variante filmischer Darstellung handelt.

Straub verzichtet bewußt, - vielleicht für den Stand der Filmentwicklung in der Gegenwart der siebziger Jahre überdeutlich wirkend -, auf A u s d e u t u n g der literarischen Darstellungsweise, auf Interpretation bis ins kleinste Detail. Er verweist vielmehr auf den künstlerischen Prozeß, der notwendig war, einen Film nach diesem Roman herzustellen. Er will dem Zuschauer nicht die Möglichkeit eines ähnlich intensiven Erlebnisses nehmen, wie es beim Lesen des Buches möglich ist. Diese intensive Wirkung muß dieser sich aber, - darin folgt Straub Brecht -, zu großen Teilen selbst erschließen.

Wichtig für Straubs Film ist auch, daß der Zuschauer das Buch kennt und sich so auch eine Meinung bilden kann über die Variante der filmischen Interpretation, die ihm hier angeboten wird.

So wird er aufgefordert, sich mit der Problematik der Transformation in eine andere Gattung und ein anderes Medium zu beschäftigen.

Betont wird, daß es sich um eine Art Kommunikation mit der literarischen Darstellungsweise handelt. Der Zuschauer wird in die Kommunikation einbezogen.

Zu dieser Methode der Transformation in den Film gehören auch das laienhaft wirkende Spiel der Schauspieler (oftmals sind es auch tatsächlich Laien); die improvisierte Szenenfolge, die deutlich macht, daß auch andere Varianten möglich sind; die karg-abstrakte Bildkomposition der einzelnen Szenen und Sequenzen usw.

Zusammenfassend läßt sich an den beiden Filmen nach literarischen Werken von Heinrich Böll folgendes darlegen:
Es handelt sich hier um Beispiele der Transformation literarischer Darstellungsweisen in den Film, bei denen bewußt darauf verwiesen wird, daß nur m ö g l i c h e V a r i a n t e n angestrebt würden. Sie sind entstanden als Ergebnis einer konsequenten Auseinandersetzung mit dem literarischen Werk und eines Transformationsprozesses, in dem versucht wird, eine einsehbare und intellektuell nachvollziehbare Beziehung zu diesem zu konstruieren.
Der Zuschauer wird angehalten, sich nicht nur inhaltlich-thematisch mit dieser Variante zu beschäftigen, sondern auch nachzudenken über Mittel und Möglichkeiten des Films, dem literarisch komplizierten Gefüge der Böll-Texte gerecht zu werden.
Beim Anschauen der Filme wird ständig deutlich, daß sie auch ganz anders gestaltet sein könnten, bzw. daß die literarischen Darstellungsweisen auch andere Möglichkeiten zuließen.
In der filmischen Gestaltungsweise wird bewußt darauf verzichtet, den Eindruck einer abgeschlossenen Auseinandersetzung mit dem literarischen Werk zu erwecken. Durch den immer wieder hergestellten Eindruck des Improvisierten, Unfertigen, ja manchmal Ungekonnten wird der Zuschauer, - konkret der westdeutsche Zuschauer der sechziger Jahre -, aufgefordert, seine Erfahrungen mit der gesellschaftlichen und kulturellen Wirklichkeit in die Auseinandersetzung mit den Filmen mit einzubringen.
Mehr als beispielsweise die bisher in unserer Arbeit angeführten Filme nach klassischen epischen literarischen Werken, verweisen die Filme von Jean-Marie Straub auf die literarische Darstellungsweise, provozieren sie die Beschäftigung mit dieser und den Vergleich von Film und Literatur.

Damit soll nicht gesagt werden, daß sie in ihrer Wirkungsweise nicht eigenständig sind, nur wirft die Gestaltungsweise zugleich auch das Problem der Transformation mit auf. Dadurch wird auf manche ausgefeilte und ästhetisch ansprechendere Lösung verzichtet. Selbstverständlich ging es Straub nicht darum, dem Zuschauer durch formale Unbenheiten den Zugang zu seiner Interpretation der Böllschen Texte zu verbauen. Sein ernsthaftes Anliegen, die sehr kritischen Stories in seinen Filmen so zur Kritik anregend wie möglich darzustellen, bezieht nur gleichzeitig das Problem der Auseinandersetzung um Gestaltungsfragen in der Kunst und auch das der Kunstrezeption für diese konkrete Situation mit ein.

Eine ähnliche Methode, den Zuschauer einzubeziehen in die Auseinandersetzung um die künstlerische Gestaltung, um die Konstitution einer ästhetischen Ebene, die bemüht ist, so genau wie möglich auf das vorhandene Kunstwerständnis abzuzielen, finden wir, - wenn auch nicht so offen -, bei Rainer Werner Fassbinder.

Auf den Film "Effi Briest" nach dem gleichnamigen Roman von Theodor Fontane soll hier kurz eingegangen werden, weil Fassbinder in seinen besten Filmen , ebenso wie Straub, sehr verantwortlich umgeht mit dem Problem der Aufhebung traditioneller Werte in der Kunst für die Gegenwart.
Gerade weil beide Filmemacher sich sehr kritisch und provokant gegenüber der kulturellen Situation in ihrem Land verhalten, sind sie gezwungen, diese kritische Haltung auch bei der Lösung ästhetisch-künstlerischer Fragen zu bewahren.
Im Film wird die Geschichte der Effi (Hanna Schygulla), die mit dem zwanzig Jahre älteren Baron von Instetten (Wolfgang Schenk) verheiratet wird, reduziert auf die Auseinandersetzung, die zwischen diesen beiden Figuren stattfindet. Ansonsten hält sich Fassbinder aber eng an den Roman, d. h. er erfindet kaum etwas dazu und

benutzt bestimmte Textstellen wörtlich.
Die Handlung wird von bestimmten, für Fassbinder wichtigen Sätzen aus entwickelt. Es geht ihm in diesem Film um die möglichst pure Auseinandersetzung dieser beiden so grundsätzlich verschiedenen Menschen. Die Auseinandersetzung wird auf diffizile Weise durchgespielt. Dafür werden andere Handlungszusammenhänge des wesentlich breiter angelegten Fontane-Romans weggelassen. Umso mehr konzentriert sich Fassbinder darauf, geschmackvoll und stilsicher, die Atmosphäre am Ende des 19. Jahrhunderts zu rekonstruieren und sie so in dialektischen Zusammenhang mit dem Verhalten der beiden Hauptpersonen zu bringen.
Beabsichtigt ist auch hier Distanz und Einblick in das künstlerische Verfahren der Transformation. Bestimmte technische Verfahrensweisen werden deshalb betont ausgestellt. So die Verwendung von schwarz-weißem Filmmaterial, der Einsatz von künstlichem Licht auch bei Außenaufnahmen, das Aufblenden nach jeder Szene usw. Fassbinder versucht, durch Umkehrung des Gewohnten Aufmerksamkeit auch auf den künstlerisch-schöpferischen Prozeß zu lenken.
Die kurzen, oftmals stummen Szenen und Einstellungen haben etwas bewußt Unterbrochenes, das aber aufgehoben wird im gleichmäßigen und ruhigen Rhythmus der Gesamtkomposition des Films.
Es wurde nicht versucht, den Text vollkommen aufzulösen. Er wird von einem unsichtbaren Erzähler (Rainer Werner Fassbinder) vorgelesen.
Auch hier der bewußte Verweis auf die literarische Darstellungsweise. Der Film erhebt keinen Anspruch auf totale Ausdeutung und Interpretation, sondern macht die Mittel bewußt, die beitragen zu dieser Variante der Transformation des Romans in den Film.
Fassbinder geht zwar in diesem Film nicht so offenkundig ruppig mit den Sehgewohnheiten der Zuschauer um, wie Straub das in den beschriebenen Filmen tut. Aber

ebenso wie in diesen sind Kargheit und Kühle Stilprinzip.
Im Unterschied zu den vorher behandelten DEFA-Filmen betonen die drei westdeutschen Filme nach epischen literarischen Werken sehr viel mehr den Diskussionscharakter gegenüber der literarischen Darstellungsweise.
Behauptet werden soll damit nicht, daß die behandelten DEFA-Filme etwa den Anspruch erheben, die literarische Darstellung vollends auszuschöpfen. Sie stellen allerdings vergleichsweise eigenständigere Varianten dar.
Ein wichtiges Kriterium, warum gerade für westliche Filmemacher mit ernsthaftem traditionsbewußtem u n d gegenwartsbezogenem Anliegen das künstlerische Verfahren und die künstlerischen Mittel selbstbestimmend sind, ist wohl die Tatsache, daß sie gezwungen sind, sich abzugrenzen gegenüber einem Wust an kommerziellen Filmen, deren Klischees die Aufmerksamkeit der Zuschauer diesem Problem gegenüber eher erlahmen läßt.
Der verantwortungsvolle Umgang mit künstlerischen Verfahrensweisen gerade bei der Transformation literarischer Werke in den Film, bei dem auch der Zuschauer weitgehend als Partner miteinbezogen wird, erscheint aber gerade für den Gegenwartsfilm allgemein von großer Bedeutung. Der Rezipient muß in die Lage versetzt werden, die Filmvariante sowohl in ihrer gegenwartsbezogenen, aktuellen Wirksamkeit zu erfassen, als auch den kritischen Aspekt der Auseinandersetzung des Filmemachers mit dem literarischen Werk zu erkennen. Diese beiden Aspekte der Rezeption von Filmen nach literarischen Werken ergeben sich nicht nur aus der Beschäftigung mit der thematisch-inhaltlichen Version, die angeboten wird, sondern eben auch mit der Art und Weise, wie in der filmischen Darstellung der Prozeß der Transformation einer Kunstgattung in eine andere und eines bestimmten Kunstwerks in ein anderes als kompliziertes ästhetisch-künstlerisches Verfahren aufgehoben erscheint.
Einschränkend für die behandelten westdeutschen Filme

muß allerdings festgestellt werden, daß sie sich vorwiegend an ein intellektuelles Publikum wenden, das das jeweilige literarische Werk kennt und Kunst überhaupt relativ bewußt rezipiert.
Sie sind nicht geeignet, auch weniger intellektuelle Schichten auf Literatur aufmerksam zu machen und zur Lektüre anzuregen. Hier liegt ganz offensichtlich die Grenze ihrer Wirksamkeit.

6. Zur Transformationsproblematik bei Gegenwartsromanen am Beispiel von "Asche und Diamant"

Auf den polnischen Film "Asche und Diamant" von Andrzej Wajda nach dem gleichnamigen Roman von Jerzy Andrzejewski wird abschließend eingegangen, um an ihm die besondere Problematik der Transformation von Gegenwartsliteratur aufzuzeigen. In dem 1948 in Polen veröffentlichten Roman sind Probleme dargestellt, die für den Filmemacher Andrzej Wajda gegenwärtig waren und zum Teil als selbst erlebt angesehen werden konnten. Mehr als bei den bisher behandelten Beispielen ging es für den Film "Asche und Diamant" darum, in den Prozeß der Auflösung der literarischen Darstellungsweise in hohem Maße eigene Erfahrung und Erkenntnis miteinfließen zu lassen.
Zum anderen ist "Asche und Diamant" ein gutes Beispiel dafür, wie die spezifisch nationale Dimension der literarischen Darstellungsweise für die Wirkungsweise des Films aufgehoben und genutzt werden kann.

6.1. Der zuerst viel gelobte und begeistert aufgenommene Film von Wajda, der besonders für die jüngere Generation in Polen, dann aber auch für ein besseres Verständnis der Problematik der polnischen Gesellschaft seit Ende des Krieges in der DDR, in anderen sozialistischen wie auch in westlichen Staaten von großer Bedeutung war,

wird vergleichsweise sehr viel weniger in Beziehung gesetzt zu seiner literarischen Vorgabe.
Das bedeutet aber nicht, daß der Film auf einem unbedeutenden literarischen Werk basiert. Der Roman von Jerzy Andrzejewski hatte einen ungewöhnlich großen und nachhaltigen Erfolg. Das vor allem deshalb, weil die Geschichte um den jungen Polen Maciej Chełmicki zugleich die Verwirrungen und die berechtigten Hoffnungen auf ein glücklicheres Polen in den ersten Tagen nach dem Krieg sehr einprägsam und für die polnische Problematik auch noch in späteren Jahren, schon sozialistischer Entwicklung, gültig widerspiegelt.
Die Wirkungsweise von Film und Roman erweist sich nur sehr viel mehr voneinander getrennt und unterschieden als bei Filmen nach klassischen literarischen Werken. Damit soll nicht gesagt werden, daß der Film nicht dazu angeregt hätte, den Roman zu lesen. Im Gegenteil hatte gerade in der DDR durch das Erlebnis des Films auch der Roman großen Erfolg.
Es handelt sich hierbei aber um eine andere Art des In-Beziehung-Setzens und Vergleichens von Film und literarischem Werk als bei Transformationen klassischer Werke.
Zwei Aspekte spielen dabei eine Rolle: Einmal trifft dieser Sachverhalt wohl auf das Verhältnis von filmischer Darstellungsweise zur literarischen bei Gegenwartsromanen überhaupt zu. Das liegt daran, daß zwischen der Entstehung des literarischen Werks und der des Films kein so großer Intervall gesellschaftlich-sozialer, kultureller wie auch kunstrezeptorischer Entwicklung liegt. D. h. die aus der Analyse der literarischen Darstellungsweise entwickelte Filmvariante zielt im wesentlichen auf die gleichen gesellschaftlich-sozialen und kulturellen Zusammenhänge und Beziehungen ab wie das literarische Werk. Der Film wird deshalb sehr viel direkter auf die Sachverhalte in der gesellschaftlichen Realität bezogen. D. h. aber auch, daß das literarische Werk entsprechend mehr als ein vom Film unter-

schiedenes Kunstwerk betrachtet wird, das seine spezifische Wirkung im Prozeß des Lesens erteilt.
Bei Filmen nach Gegenwartsromanen erscheint deshalb das "Übersetzungsverhältnis", das bei der Reception von Filmen nach klassischen literarischen Werken sowohl zwangsläufig mit beachtet und bewertet wird, als relativ unbedeutend. Zum anderen ist aber noch zu differenzieren zwischen Gegenwartsromanen und -erzählungen, bei denen die Story vermittelt wird durch ein kompliziertes, vieldeutiges stilistisches Gefüge von abstrakteren und konkreteren Sachverhalten und solchen, bei denen die Story soviel Lebendigkeit und Plastizität besitzt, daß sie relativ unvermittelt wirkt. Hier liegt ein gravierender Unterschied zwischen dem Roman "Billard um halb zehn" von Böll und "Asche und Diamant".
Bei stilistisch gesehen komplizierteren literarischen Gebilden (wie eben "Billard um halb zehn") wird auch das Transformationsproblem komplizierter und dickt die Beziehung von filmischer und literarischer Darstellungsweise für die Bewertung des Films mehr in den Hintergrund. Da in der literarischen Darstellungsweise solchen Gegenwartsromanen eine Vielzahl von sprachlichen Stufen und Ebenen eingebaut sind, die die eigentliche Story in die vielfältigsten Zusammenhänge setzt, kann der Film umso mehr nur eine V a r i a n t e darstellen.
Wie aber an den Filmen von Jean-Marie Straub versucht wurde aufzuzeigen, geht es hier bei der Konstitution einer bestimmten Beziehung von filmischer und literarischer Darstellungsweise mehr darum, die Verschiedenartigkeit der ästhetischen Ebenen beider Gattungen zu betonen und auszustellen als darum, eine kunsthistorisch motivierte Interpretation in die Gestaltungsweise des Films miteinfließen zu lassen.
Der Roman "Asche und Diamant" gehört nun mehr zu der Art von Gegenwartsliteratur, bei der die dargestellte Story dominierend ist. D. h. die Vorgänge und Geschehnis-

nisse, die sich in den Tagen vom 4. bis zum 8. Mai in der kleinen Stadt Ostrowiec abspielen, sind in ihrem Ablauf und der Verquickung ganz verschiedener Schicksale so repräsentant für das Grundproblem des Beginns gesellschaftlicher Neuformierung in Polen nach dem 2. Weltkrieg, daß sie ohne kompliziertere stilistische Bezüge vermittelt werden können.
Es soll hier nicht versucht werden, den Zusammenhang von stilistischer Intention und Verhältnis des Autors und des Lesers zum dargestellten Thema des literarischen Werks ausführlicher zu klären. Festgestellt werden sollte nur, daß auf Grund des möglichen unterschiedlichen Verhältnisses des Autors zum literarischen Stoff in der Darstellungsweise entweder mehr die Story bzw. auch die Charaktere und ihre Schicksale betont werden können, oder sich der Sinn und Beziehungsreichtum eben mehr über ein komplizierteres stilistisches Gefüge ergeben kann. Dieses Verhältnis hängt ab von der künstlerischen Individualität des Autors und auch vom Grad der Bewältigung der behandelten Problematik in der gesellschaftlichen Realität.
An Wajdas Film "Asche und Diamant" wird deutlich, daß in der relativ unkompliziert vermittelten, aber in ihrer Bezüglichkeit stimmigen und emotional nachvollziehbaren Story von Gegenwartsromanen, eine Chance für die filmische Darstellung liegt. Die Chance nämlich, in die Neuformierung eigene, vergleichbare Erfahrungen einfließen zu lassen und für die filmische Darstellung eine stilistische Methode zu entwickeln, durch die der vorgegebene literarische Stoff in seiner Bezüglichkeit erweitert und vertieft wird.
Das wird ganz deutlich in Wajdas metaphorischer Erzählweise, die Zusammenhänge und Motive, die der Roman nur andeutet, nutzt und sie auf eine neue ästhetische und interpretatorische Ebene hebt.
Ähnliches gilt beispielsweise auch für Egon Günthers Film "Abschied" nach Bechers gleichnamigem Roman. Auch

hier werden mögliche Zusammenhänge und Motive komprimiert in der stilistischen Komposition des Films. Auch hier wird im Stil der filmischen Darstellung eine fortgeschrittene Phase der Erkenntnis dokumentiert und zugleich ein Prinzip der Transformation in die andere Kunstgattung konstituiert. Für Filme nach Gegenwartsromanen und -erzählungen gilt demzufolge, daß sich das Transformationsproblem im Vergleich zu Filmen nach klassischen literarischen Werken in einigen Aspekten anders darstellt. Der gattungsspezifische Aspekt der Transformationsproblematik, die Um- und Neuformierung eines schriftsprachlich dargestellten Verhältnisses von abstrakteren und konkreteren Sachverhalten in die Synthese aus visuellen und auditiven Komponenten bleibt prinzipiell das gleiche. Nur wird die Art und Weise der zwischen primärer und sekundärer Ebene stattfindenden Rückkopplung mehr von der noch aktuellen Position des Filmemachers bestimmt.

Die Unterschiede liegen im Verhältnis des Filmemachers und der Rezipienten zum dargestellten Stoff des literarischen Werks, das Grundlage des Films ist.

Grundsätzlich gilt, daß die filmische Darstellungsweise im wesentlichen auf gleiche oder ähnliche gesellschaftlich-soziale und kulturelle Sachverhalte abzielt wie das literarische Werk.

Umso mehr bezieht sich der Anspruch an den Film auf die stilistische und interpretatorische neue, eigenständig wirksame Qualität.

Dagegen war zu beobachten, daß Filme, die nach stilistisch-kompositorisch komplizierteren literarischen Werken entstanden sind, zugleich mit der Interpretationsvariante die Problematik der Transformation in eine andere Kunstgattung und ein anderes Medium reflektieren bzw. den Rezipienten zu solchen Reflexionen anregen.

## 6.2. "Asche und Diamant" als Film

Für die Untersuchung des polnischen Films "Asche und Diamant" soll sich auf einige charakteristische Szenen und stilistische Motive konzentriert werden, an denen die oben dargelegte Transformationsproblematik aufgezeigt werden kann. Es geht dabei um solche Szenen und Sequenzen, in denen Wajda ein Kompositionsprinzip für die Thematik durch sein filmkünstlerisches Anliegen neuformiert.

Die Geschehnisse in der kleinen Stadt Ostrowiec an den ersten vier Tagen des Friedens, die im Roman aus der Perspektive verschiedener Figuren mit ganz unterschiedlicher Haltung zu der sich etablierenden neuen gesellschaftlichen Ordnung dargestellt sind, werden im Film um das Schicksal des jungen polen Maciej konzentriert. Maciejs tragische Geschichte wird erzählt. Seine als von ihm unreflektiert dargestellte Integration in die konterrevolutionären Armee, die, - von der Londoner Exilregierung kommandiert -, versucht, die alte bourgeoise Ordnung in Polen wiederherzustellen. Der Film konzentriert sich besonders auf den Zwiespalt, der in Maciejs Persönlichkeit aufbricht durch seine beinahe kindliche Unschuld, die als sein eigentliches Wesen erkennbar wird. Offenbar wird dieser Zwiespalt zwischen seinem mörderischen Handeln und der bisher wenig bewußten zutiefst humanen Veranlagung durch das Liebeserlebnis mit der Kellnerin Krystyna, während er im Hotel auf den Befehl wartet, den Bezirkssekretär Szczuka zu erschießen.

Die Konzentration auf Maciejs tragisches Schicksal ist zugleich bestimmend auch für Gesamtkomposition und Stil des Films. Es werden solche Situationen und Stationen der Handlung durch stilistische Mittel vertieft und erweitert, in denen seine Verstrickung in die Machenschaften der konterrevolutionären Armee und zugleich seine Fähigkeit und Veranlagung zu einem sinnvollen und

erfüllten Leben tragisch deutlich gemacht werden sollen. Je mehr sich die Situation zuspitzt, je näher der Zeitpunkt rückt, an dem Maciej abermals morden muß, desto ausweglooser wird seine Situation und unhaltbar sein wirklich tief empfundenes Liebesverhältnis zu Krystyna. Beschrieben werden folgende Szenen:

1. Die Eingangsszene, in der sich Maciej und Andrzej auf den Mord am Bezirkssekretär Szczuka vorbereiten;
2. die Szene, nachdem Maciej zum ersten Mal mit Krystyna zusammen war;
3. die Szene in der Kirche;
4. Maciejs Tod.

1. Anfangsszene

Diese Szene wurde oft beschrieben, weil sie für Gesamtkomposition, künstlerisches Anliegen und Stil des Films von großer Bedeutung ist, und hier schon Maciejs charakteristischer tragischer Zwiespalt zwischen gesundem Genießen des Lebens und Gebundenheit an eine überholte mörderische Ordnung in kurzen und knappen Andeutungen vorweggenommen wird. Die Szene ist aber auch für die Beschreibung des Verhältnisses von filmischer und literarischer Darstellungsweise wichtig.
Wajdas Absicht, die Geschehnisse in den ersten Tagen des Friedens stärker als das im Roman geschieht in Beziehung zu setzen zur Figur des Maciej wird hier postuliert.
In der ersten Einstellung sehen wir das Kreuz auf dem Dach einer kleinen barocken Kirche. Frühlingsgeräusche suggerieren eine friedvolle Stimmung. Die Kamera gleitet an einer kleinen Böschung vorbei, auf der die Kirche steht. Ein friedlicher, ländlicher Frühlingstag.
Zwei Männer, Maciej und Andrzej liegen im Gras. Maciej, ganz entspannt, sonnt sich mit geradezu kindlicher Hingegebenheit. Andrzej dagegen wirkt konzentrierter, - auf etwas wartend.

Als unvermittelt ein kleines Mädchen mit einem Strauß Blumen kommt, den sie in der Kirche am Altar ablegen will, ist Andrzej vollends aufgewühlt. Hastig hebt er das kleine Mädchen in die Höhe, damit sie, - da die Tür der Kirche verschlossen ist -, die Blumen am Marienbildnis über der Pforte ablegen kann. Er tut das nur, um die Kleine möglichst rasch wieder wegzulegen.
Plötzlich taucht noch ein Dritter auf, der wild mit den Armen fuchtelnd schreit: "Sie kommen!" Maciej ist immer noch ruhig und entspannt, scheinbar wenig beteiligt an dem, was nun geschehen soll. Vergnügt lächelnd greift er nach seinem Gewehr und mustert die Ameisen, die sich inzwischen darauf angesammelt haben, weg.
Mit dem Auftauchen des erwarteten Autos verändert er sich aber völlig. Alles an ihm ist jetzt Konzentration und äußerste Anspannung. Wild bellert er los. Das Auto kommt an der Böschung zum Stehen. Einer der beiden Insassen fällt heraus, bleibt liegen, versucht dann wegzurennen, wobei er von dem hysterisch fuchtelnden Sekretär des Bürgermeisters auf die verschlossene Kirchentür zugetrieben wird. In Todesangst rüttelt er an der Tür. Maciej, immer noch in konzentriert brutaler Anspannung, feuert eine ganze Salve auf den Rücken des Mannes ab. Die Tür öffnet sich, und der zu Tode Getroffene bricht mit brennendem Rücken vor dem kleinen Altar zusammen. Maciej entkrampft sich erst jetzt wieder. Betroffen, fast ungläubig starrt er auf den Toten, bis er von den beiden anderen zur Flucht angetrieben wird.
Darauf folgen Einstellungen, die die ungetrübte Atmosphäre des ländlichen Frühlingstages wiederherstellen. Unbeteiligt bleibt die Natur, wie sie war.
Diese Szene wurde von Wajda entsprechend seiner Konzeption, die Figur des Maciej in den Mittelpunkt der Handlung zu stellen, entwickelt. Im Roman wird die irrtümliche Ermordung von zwei Arbeitern aus der nahegelegenen Zementfabrik aus einer ganz anderen Perspektive heraus erzählt. Geschildert wird die Fahrt des Bezirkssekretär-

Szczuka, der seinen Fahrer anspornt, um noch zurechtzukommen zur Versammlung im Zementwerk, in der er eine Rede halten soll. Das Gespräch, das zwischen ihm und Podgorski während der Fahrt geführt wird, macht vor allem die Figur des alten Kommunisten Szczuka für den Leser plastisch.
Besonders in der Passage des 1. Kapitels, in der Szczuka und Podgorski an die Stelle gelangen, wo der Nord passiert, wird Szczukas überlegene, zutiefst menschliche Haltung geschildert.
Im Film wird die Figur des Szczuka, die Wajda als Gegenpol verwirklichter humaner Haltung zur Figur des Maciej verstanden wissen will, erst in der Szenenfolge nach dem hinterhältigen Mord eingeführt.
Wajdas Interesse gilt verstärkt der Figur des Maciej, ihrer tragischen Verstrickung in den hoffnungsvollen Tagen, in denen menschliche Potenzen eine ganz einmalige Chance der Entfaltung erhalten, aber auch reaktionäre Bestrebungen aufbrechen und mit todbringender Kraft walten.
Mit der verstärkten Konzentration auf Maciejs Entwicklung bis zu dem Punkt, an dem diesem jungen, von reaktionären Kräften beeinflußten Polen seine Chance auch zu einem ganz anderen sinnvollen Leben bewußt wird, wird zugleich die mehr suggestiv metaphorisch komprimierte Erzählweise des Films konstituiert. Widersprüche und Konflikte, die im Roman objektiver geschildert erscheinen und auf eine Vielzahl von Figuren verteilt sind, werden in der filmischen Darstellungsweise weitgehend vereinigt in der einen Figur. Dadurch erhalten auch die beiden Figuren Szczuka und Krystyna, die die Verwirklichung humaner Potenzen repräsentieren, symbolisch-überhöhte Funktion und Wirkung.

2. Szene, nach Maciejs erstem Liebeserlebnis mit Krystyna

Maciej verabschiedet Krystyna, die wieder zurück zu ihrer Arbeit an der Theke muß, an der Tür zum Hof.

Ganz unvermittelt reißt er das Mädchen noch einmal an sich, kreatürlich schmiegt er sich an den einzigen Menschen, den er hat. Krystyna läuft schnell über den kleinen Hof zur Küche des Hotels. Ihr weißes Kleid leuchtet in der Dunkelheit des alten Gebäudekomplexes. Versunken bleibt Maciej mit einem Veilchen in der Hand stehen. Aus der Dunkelheit nähert sich ihm ein Schimmel. Maciej läßt das Tier an seinem Veilchen riechen. Dabei streichelt er es versonnen. Das Weiß des Pferdes leuchtet ähnlich wie Krystynas Kleid.
Die weiße Farbe des Kleides und des Pferdes hat innerhalb der filmischen Darstellungsweise metaphorische Bedeutung. Sie hilft versinnbildlichen, daß in Maciejs Beziehung zu Krystyna in ihm ganz unberührte, reine Stellen angerührt werden, die in seiner bisherigen Entwicklung übergangen wurden.
Der Prozeß, der in Maciejs Persönlichkeit stattfindet, wird auf diese Weise bildkompositorisch verallgemeinert und in seiner Zartheit und spröden Empfindlichkeit für den Zuschauer nacherlebbar.

3. Szene in der Kirche

Maciej und Krystyna bummeln am Abend durch die kleine Stadt. Sie werden dabei vom Regen überrascht und flüchten sich in eine Kirchenruine. Das Kruzifix des zerstörten Altars hängt mit dem Kopf nach unten, - knarrend hin und her schaukelnd, im Wind. Deutlich erkennbar im Vordergrund bleibt der gestürzte Christus, während Maciej und Krystyna nur als Silhouette zu erkennen sind, Krystyna noch undeutlicher als Maciej.
Die Bedeutung dieser sehr schönen Einstellung ist mehrschichtig: Einmal wird deutlich, daß Maciej in diesem Moment den Zwiespalt in seinem Leben spürt und erkennt, daß ihm von hier aus noch der Weg zu einem normalen Leben zusammen mit Krystyna offensteht. Zum anderen wird der Zuschauer durch die Zuspitzung zu metaphorischer Bedeutung in die Lage versetzt, nicht nur den Prozeß

in Maciej nachzuvollziehen, sondern darüber hinaus Reflexionen anzustellen über die Einmaligkeit und Schwere der Entscheidung, vor der dieser steht. Versinnbildlicht in der von der Decke herabhängenden Figur des gekreuzigten Christus, wird Maciejs Ausgeliefertsein wie auch die Notwendigkeit, doch noch anders zu handeln, zwingend suggeriert.
Die Szene in der Kirche ist Wajdas Erfindung. Anders als im Roman entdecken Maciej und Krystyna hier die Inschrift auf einem alten Grabstein; die Maciejs Schicksal in poetisch-lyrischen Zusammenhang setzt:

"Und immer wieder entflammst du in dir
Wie eine Pechfackel lohenden Zunder,
Und brennend fragst du, ob größere
Freiheit dir wird oder ob alles, was dein,
Zuschanden gehen soll? Ob Asche nur bleibt
Und Staub, der mit dem Winde verweht?
Oder ob auf der Asche Grund
Strahlend ein Diamant erscheint,
Der Morgen des ewigen Sieges..."[122]

Flüsternd entziffern Maciej und Krystyna den Text im Dunkel der Ruine.
Im Roman wird Maciej sich seiner ausweglosen Lage und seiner Unfähigkeit zur konsequenten Entscheidung für ein Leben mit Krystyna auf dem Friedhof bewußt, auf dem gerade die beiden von ihm erschossenen Arbeiter beerdigt werden.
"Ein neues Leben! Zum erstenmal wurde ihm klar, daß es nur ein Leben gibt. Ein altes und ein neues Leben - so etwas war gar nicht möglich. Im Leben gerät nichts in Vergessenheit, und keine Tat läßt sich verwischen. Also? Nicht einmal in den Augenblicken der Unruhe, die ihn in den letzten Tagen so häufig heimgesucht hatte, kam ihm Krystyna so fern und unerreichbar vor wie jetzt. Er hatte also nur darum liebengelernt, um durch die Liebe alles zu verlieren, was er der Liebe verdankte? Er fühlte, daß er sich in diesen Gedanken verlor, daß

ihm ein wichtiges, das wichtigste Kettenglied, welches die Widersprüche einte, entglitt und daß die innere Stimme, der er vertraut hatte, in ihm nicht mehr klar und stark genug war."[123)]

Mit der metaphorischen Gestaltung der Szene in der Kirchenruine versucht die Filmvariante die Entscheidung, vor der Maciej steht, zugleich in einen philosophischeren Zusammenhang zu stellen. In der Metapher des gestürzten Christus sind die Gedanken um Vorgeprägtheit und Möglichkeit für Hinwendung zu einem sinnvollen und normalen Leben, mit denen sich Maciej im Roman in der Friedhofpassage auseinandersetzt, aufgehoben und erweitert.

## 4. Maciejs Tod

Die Figur des Maciej im Film entwickelt eine gewisse Koketterie zu normalem Verhalten, das von den Bedingungen eines wieder friedvollen Alltags bestimmt ist, während sie beinahe bis zuletzt fest integriert bleibt im Gefüge der konterrevolutionären Befehlsgebung. Maciej bietet auf eine spielerische, verspielte Weise eine von seiner bisherigen Entwicklung völlig verschiedene Version seiner Persönlichkeit an und überläßt es mehr oder weniger seiner Umwelt, diese als ernstgemeint aufzufassen oder nicht. Deutlich wird dadurch auch, daß die Kellnerin Krystyna, die ja nichts weiß von Maciejs Vergangenheit, nicht in der Lage sein kann, vollkommen zu begreifen, worum es für diesen bei seinem ersten, ernsthaft gemeinten Liebesverhältnis geht.

Ernsthaftigkeit und ausweglos-tragische Verstrickung in die mörderischen anachronistisch-konterrevolutionären Machenschaften werden Maciej erst an dem Punkt ganz bewußt, als er im Gespräch mit Andrzej, - in dem er den Versuch unternimmt, den Mord an Szczuka zu verhindern -, von diesem hart und ohne Gefühl zurechtgewiesen und gemahnt wird.

Von da ab hat Maciej alle Hoffnung, mit Krystyna zu

sammenbleiben zu können und ein anderes Leben zu führen, verloren. Er trifft seine Vorbereitungen für den Mord mit ähnlicher Gefühlskälte, auch gegen sich selbst, wie am Anfang des Films.
Nachdem er Szczuka umgebracht und seine Sachen aus dem Hotel geholt hat, irrt er in der Morgendämmerung durch die Stadt, unschlüssig, ob er die Verabredung mit Andrzej einhalten soll oder nicht. Aus einer geschützten Stelle heraus beobachtet er, wie dieser den haltungslosen Sekretär des Bürgermeisters brutal zusammentritt. Angewidert und interesselos wendet sich Maciej ab und verzichtet auf die sichere Flucht. Dabei wird er aber vom Sekretär des Bürgermeisters entdeckt, der sich nun wenigstens an ihn hängen will.
Auf der Flucht vor diesem Aufdringling rempelt Maciej einen Militärposten, gerät in Panik und beginnt, nun wirklich zu fliehen. Die Soldaten schießen. Maciej ist verschwunden. Die Kamera gleitet über einen Hof, auf dem weiße Wäsche zum Trocknen aufgehängt ist. Eines der Laken, dem sich die Kamera nähert, wird langsam dunkel gefärbt. Von hinten legt sich eine Hand auf den Fleck, das Laken wird an den dahinter stehenden Körper Maciejs gepreßt. Er ist verwundet. Neugierig führt er seine blutverschmierte Hand an sein Gesicht.
Keine Spur von Schmerz ist zu erkennen, - nur beinahe kindliche Verwunderung und Betroffenheit. Dann durchströmt der Schmerz seinen tödlich getroffenen Körper und er sinkt, sich an den Wäschepfahl klammernd, zu Boden. Wie ein tödlich getroffenes Tier reißt er sich aber wieder hoch und schleppt sich vorwärts. Angst vor dem Tod und unsagbare Hilflosigkeit drücken sich nur in seinem schmerzverzerrten Gesicht aus. Er stöhnt und wehrt sich mit aller Kraft gegen die letzte Sekunde in seinem jungen Leben, bis er endlich auf einem Schuttabladeplatz am Rande der Stadt zwischen Müll und Papierfetzen verendet.

An den beschriebenen Szenen von "Asche und Diamant" läßt sich Wajdas künstlerische Methode darlegen: Wichtiger Ausgangspunkt ist erst einmal sein von der literarischen Vorgabe verschiedenes Interesse am und Verhältnis zum Stoff. Ausgehend von der Analyse der literarischen Darstellung konzentriert er sich verstärkt auf die Persönlichkeit des Maciej, ihre Entwicklungs-Entwicklungsmöglichkeiten und ihre zum tragischen Ende führende Verstrickung in die Umstände, wie sie in Polen am Ende des Krieges herrschten.
Das besondere Interesse an dieser Figur ist ausschlaggebend sowohl für die thematische Seite des Films als auch für Gesamtkomposition und Stil.
Da Gegenwartsromane weniger belastet sind von Interpretationsweisen wie das für klassische literarische Werke gilt, kann die filmische Gestaltung freier mit dem vorgegebenen Stoff umgehen, ohne damit den Roman in Mißkredit zu bringen.
Die metaphorische Erzählweise des Films ist deshalb folgerichtig aus Wajdas besonderen Anliegen heraus entwickelt worden. Die Funktion der metaphorisch zugespitzten Gestaltungsweise des Films kann etwa so definiert werden: Einerseits wird auf diese Weise die Entwicklung des Maciej in poetisch komprimierter Form vorgeführt. Es wird ein gestaffeltes Bedeutungsgefüge vermittelt, das die Kompliziertheit der Zusammenhänge repräsentiert. Zugleich wird auf das ungeheuer Tragische der Geschichte hingewiesen, in der ein mit allen guten Anlagen ausgestatteter junger Mensch zugrunde geht. Zum anderen vermitteln die visuellen Metaphern, - das weiße Pferd, das von der Decke herunterhängende Kruzifix, der Müllabladehaufen vor der Stadt usw. -, über die Story hinausgehend, Wajdas Sicht auf die Beziehung von Individuum und Geschichte, die sehr oft eben tragische Aspekte aufweisen kann.
Ebenso wie Wajda die im Roman beschriebenen Situationen und Verhaltensweisen mehr oder weniger als Anregung

nutzt, um seine wesentlich komprimierteren und poetischeren stilistischen Erfindungen zu entwickeln, verstärkt er zugleich auch die spezifisch nationale Komponente der Gestaltung.
Seine Sicht auf die Entwicklung in Polen hat etwas Melancholisches, nicht Schicksalergebenes, aber geduldig Ausharrendes an sich. Das heißt, Wajdas philosophisch-künstlerische Haltung versteht sich auch als Ergebnis des langen Leidensweges des polnischen Volkes. Es soll hier nicht versucht werden, die Beziehung von filmischen Metaphern und stilistischen Erfindungen zur Mentalität und dem Geschichtsverständnis der polnischen Menschen genau zu erfassen. Hingewiesen werden soll nur auf die nicht zu unterschätzende Wirksamkeit der nationalen Komponente. Auf Grund der spezifischen Wirkungsweise des Films, besonders des Eindrucks von Authentie, werden auch kleinste Details als Elemente einer nationalen Dimension der Gestaltung identifizierbar.
Hierzu ein Beispiel: Im Gegensatz zum Roman reduziert Wajda den Komplex, der sich in der Wohnung der Witwe eines Oberst der bürgerlichen Armee abspielt, auf einige kurze charakteristische Sequenzen. In dieser Wohnung treffen sich bürgerlich-nationale Vertreter, die angesichts der Umwälzung der alten gesellschaftlichen Ordnung, versuchen, wenigstens hier Geborgenheit und ihre überholten gesellschaftlichen Normen zu bewahren. Im Film wird das, was sich in dieser Wohnung abspielt, charakterisiert in einer kurzen Szene. Sie beginnt mit einer Einstellung, die das naturalistisch-kitschige Gemälde des Oberst zeigt, wie es in den prunkhaft-überladenen Wohnungen bürgerlich-katholischer Kreise in Polen üblich war.
Das Dienstmädchen putzt in alltäglicher Gewohnheit einen alten Säbel, den die Frau des Oberst, - vornehm gekleidet, als wäre nichts geschehen -, mit nüchterner, aber bewußter Pose an seinem angestammten Platz aufhängt,

Diese sinnlose Reliquie wird hier zu einer Art Altar, dem man sich nur mit gebührender Achtung und Rührung zu nähern hat, - der permanent an vergangene Zeiten gemahnt.
Die Frau des Oberst wird durch das Klingeln des Telefons in ihrer Beschäftigung unterbrochen. Es ist Andrzej, der seinem Auftraggeber Meldung machen will über den ausgeführten Mord an Bezirkssekretär (erst später stellt sich der Irrtum heraus). Andrzejs Vorgesetzter weilt während der konterrevolutionären Aktionen bei der Frau des Oberst. Bei dem Gespräch, das dieser mit Andrzej führt, wird er vor einem kitschigen Landschaftsgemälde aufgenommen. Die Kamera bringt das Gemälde immer näher, bis der Kopf des telefonierenden Vorgesetzten am unteren Rand dieser erstarrten, sinnentleerten Landschaft erscheint. Auf diese Weise wird die Beziehungslosigkeit der bourgeoisen Vertreter zu der sich tatsächlich abspielenden Entwicklung in Polen dieser wichtigen Tage vermittelt.
In dieser Szene dominieren Details des Interieurs und der Verhaltensweisen der Figuren gegenüber eigentlichen Aktionen. Es handelt sich dabei um ganz charakteristische Details, die den nationalen Kern polnischer Bourgeoisie genau umreißen. Kurz und knapp angedeutet, können sie von Rezipienten des Films in Polen zu einem Bedeutungsgefüge ergänzt werden, das die Haltung bürgerlicher und konterrevolutionärer Kräfte und die Problematik, die sich daraus für die Entwicklung einer sozialistischen Ordnung in Polen ergeben hat, begreifbar macht. Gerade für die Darstellung wichtiger Abschnitte in der Geschichte eines Volkes ist die Treffsicherheit solcher Details im Film von großer Bedeutung.

## VII. Zum Problemkreis filmische Darstellungsweise und das Verhältnis zum klassischen Erbe in Literatur und Kunst

In den Analysen und Beschreibungen der Filmbeispiele wurden unterschiedliche künstlerische Methoden der Transformation von epischen literarischen Werken in den Film dargestellt. Es ging dabei besonders darum, gattungsspezifisch bedingte Möglichkeiten des Films bei der Neuformierung des literarischen Stoffes zu verdeutlichen. Andererseits wurde aber auch klar, daß es sich hier um Ergebnisse eines vielschichtigen schöpferischen Prozesses handelt, in dem ein bestimmtes historisch-kulturell determiniertes Verhältnis zum Erbe in der Literatur und der Kunst überhaupt in einem eigenständig wirkenden Kunstwerk realisiert wird.

Um abschließend Überlegungen zu Prinzipien der Verfahrensweise in der theoretischen Analyse und der publizistischen Auseinandersetzung und einige Kriterien für die Bewertung der Filmvarianten anstellen zu können, soll im Folgenden ausführlicher auf das Problem der Realisierung eines bestimmten Verhältnisses zum Erbe bei der Transformation eingegangen werden.

Dieser Problemkreis kann nicht umfassend behandelt werden. Es soll hier nur darum gehen, den Zusammenhang von gattungsspezifischen Möglichkeiten, künstlerisch-schöpferischen Aspekten im Transformationsprozeß und in der Filmvariante angebotener Interpretation zu umreißen.

Es wurde schon darauf hingewiesen, daß diese Aspekte, die alle zur Wirkungsweise beitragen, schwer zu separieren sind. Unterschieden werden muß, - wie in den Analysen angedeutet -, zwischen Filmen nach klassischen literarischen Werken und nach Gegenwartsliteratur. Dabei werden hier unter klassischen Werken etwa solche des Sturm und Drang, der Klassik in der Literatur, des Vormärz u. ä. verstanden. Gegenwartsliteratur dagegen könnte man vom Beginn der modernen Kunstentwicklung zu Anfang des XX. Jahrhunderts an rechnen. Hierzu zählen dann also auch spätbürgerlich-realistische Werke. Selbstverständlich soll hier nicht einer dogmatischen Einteilung gefolgt werden. Das Traditionsverständnis im Bewußtsein der Menschen ist zwar graduell unterschiedlich ausgebildet, es ist aber insgesamt als kontinuierlich zu bezeichnen. Literatur- und kunsthistorische Periodisierung finden dabei kaum Beachtung.

Das Problem des Erbes in der Literatur und Kunst muß allerdings noch differenziert werden. In klassischer Literatur, so wie sie hier verstanden wird, sind sowohl die Darstellungsweise als auch der Stoff bzw. das Thema unter historischem Blickwinkel zu betrachten. Das Verhältnis aus gegenwärtiger Position zu ihr ist nur zum Teil ein bewußt aufgearbeitetes. Hier ist das kulturpolitisch-ideologisch gelenkte Rezeptionsniveau Maßstab der Betrachtungsweise für den durchschnittlichen Rezipienten.

Anders stellt sich das Problem des Verhältnisses zum Erbe in der Literatur aus wissenschaftlicher, besonders literaturtheoretischer und -historischer Sicht dar. Auf dieser Ebene geht es darum, die Dialektik von Historizität und Aktualität für einzelne Etappen der Literaturentwicklung wie auch für konkrete Werke zu definieren und zu beschreiben. Zugleich wird gerade in den letzten Jahren in der sozialistischen Literaturwissenschaft versucht, die Kontinuität literarischer Darstellung in der Veränderung der Beziehung von

Kunst und Wirklichkeit zu erfassen. "Doch zeigen schon die Debatten der dreißiger Jahre, daß [...] ein sozialistisches Verhältnis zu den Traditionen der progressiven bürgerlichen Humanismus, zum Erbe der bürgerlichen Emanzipationsbewegung nicht bei einer bloßen Identifikation stehenbleiben kann. Seine schöpferische Aneignung verlangt das Bewußtsein des historischen Abstandes, sie muß historisch-konkret und kritisch sein, wenn sie dieses Erbe nicht als eine absolute Größe betrachten und die in ihm geronnenen emanzipatorischen Leistungen der bürgerlichen Klasse und aller ihr verbundenen antifeudalen Schichten nicht anachronistisch betrachten, als nicht zum Maßstab der weitergreifenden Aufgaben der Epoche des Übergangs vom Kapitalismus zum Sozialismus machen will. Denn Traditionen sind nichts Starres, Unveränderliches..."[124]

Das Erbe in Literatur und Kunst ist aber nicht etwa nur in klassischen, d. h. relativ weit in der Vergangenheit entstandenen Werken zu suchen. Es ist ebenso enthalten auch in der Gegenwartsliteratur, nur ist es hier aufgehoben. Es drückt sich aus in der Kontinuität literarischer Darstellung, der Beziehbarkeit und Vergleichbarkeit ganz unterschiedlicher Stile und Stilrichtungen wie auch der immer wiederkehrenden Behandlung bestimmter Themen.

Für das Schaffen von Schriftstellern in der Gegenwart hat Weimann die Dialektik einer Theorie der Tradition in der Literatur wie folgt beschrieben: "Sie wird das Wesen der Tradition nicht schlechthin als literarisches und nicht schlechthin als historiographisches Problem, sondern aus der Einheit von Aktualität und Historizität, als gegenwärtige u n d historische, zugleich praktische u n d theoretische Erscheinung begreifen; als ein historisches Produkt, das in das lebendige literarische Schaffen eingeht, und als ein produktives Moment der gegenwärtigen Kultur, das in der Vergangenheit wurzelt."[125]

Für die allgemeine Bewußtseinsbildung in der sozialistischen Gesellschaft hat die Auseinandersetzung mit dem Erbe in der Kunst die Funktion, "wissenschaftliches Geschichtsbewußtsein und historisches Selbstbewußtsein zu fördern und ein Persönlichkeitsbild zu entwickeln, das den Menschen als ein geschichtliches Wesen, das Individuum als ein Ensemble seiner gesellschaftlichen Verhältnisse begreifbar macht. Diese gesellschaftlichen Verhältnisse sind aber historisch geworden, und sozialistisches Traditionsbewußtsein zu entwickeln heißt, dieses Werden in seiner objektiven Gesetzmäßigkeit durchschaubar zu machen und das Wissen darum zu einer Triebkraft des individuellen Handelns werden zu lassen."[126]

Man muß also unterscheiden zwischen einer wissenschaftlichen d. h. literaturtheoretischen und allgemeinästhetischen Betrachtung der Entwicklung der Literatur und einzelner Werke und dem allgemeinen Stand der Rezeption von Literatur, der für die Mehrzahl der Rezipienten gilt. Gerade für die allgemeine Auseinandersetzung mit und Aneignung von literarischen Werken der Vergangenheit wie der Gegenwart gilt es, in der nächsten Zeit noch vieles nachzuholen. Auch in diesem Zusammenhang müssen Filme nach literarischen Werken natürlich gesehen werden. Sie stellen für einen großen Teil der Zuschauer oftmals die erste Berührung mit dem literarisch vorgegebenen Stoff dar.

Im praktischen Problem der Neuformierung eines literarischen Werks in der Gattung Film sind die genannten Aspekte integriert. Es stellt sich aber, wie am Beispiel von Grigori Kosinzews "Gogoliade" beschrieben, noch anders und komplizierter dar.

Die Realisierung eines bestimmten Verhältnisses zum Erbe in der Literatur und Kunst erfolgt hier als individuell-schöpferischer Prozeß, in dem je nach Anlagen und kreativem Talent des Filmemachers eine Variante formiert wird, die einerseits ein eigenständig wirken-

des vom literarischen Werk völlig verschiedenes Kunstwerk darstellt, andererseits aber in dem aufgezeigten Zusammenhang der traditionsbewußten Aufhebung und Aneignung betrachtet wird. Bei klassischen literarischen Werken werden für die Bewertung und Einordnung der Filmvariante sogar sehr ausgeprägt Erkenntnisse und Standpunkte der Literaturtheorie herangezogen.
Das liegt daran, daß Filme nach literarischen Werken der Vergangenheit nicht nur einem allgemeinen Traditionsverständnis und -bewußtsein zu entsprechen haben, das ähnlich formuliert werden könnte, wie Weimann es für das literarische Schaffen tut. Sie haben außerdem einem ganz konkreten Werk zu entsprechen. Entsprechen heißt, in der Komposition aus visuellen und auditiven Komponenten eine praktische Lösung anzubieten, die eine auch theoretisch begründbare Interpretation der literarischen Darstellungsweise darstellt.
Da die filmische Darstellung in ihrer Wirkungsweise in enger Wechselbeziehung steht zu anderen Kunstgattungen, besonders zum Theater, der Literatur und in letzter Zeit verstärkt zum Fernsehen, wird die in ihr realisierte Variante auch in Beziehung gesetzt zur Art und Weise der Darstellung des gleichen oder eines ähnlichen Stoffes in diesen Gattungen. Damit soll gesagt werden, daß es für die filmische Darstellungsweise nach einem literarischen Werk der Vergangenheit nicht nur darum gehen kann, eine dem neuesten Stand der literaturtheoretischen und literaturhistorischen Forschung entsprechende Interpretation zu vermitteln, sondern das spezifische Verhältnis der Filmvariante wird ebenso beeinflußt von praktischen Lösungen, wie sie in anderen Kunstgattungen in der Gegenwart gefunden und entwickelt wurden.

Für die im Folgenden zu beschreibenden methodischen Prinzipien der Verfahrensweise in der Analyse und Kriterien der Bewertung und Einordnung für die Praxis der Filmpublizistik ergeben sich aus dem behandelten Zusammenhang folgende Überlegungen:

1. Es besteht ein Unterschied in der Methodik der Analyse und Bewertung für Filme nach klassischen literarischen Werken und solchen nach Werken des gegenwärtigen literarischen Schaffens.
Die praktische Lösung von Filmen nach literarischen Werken der Vergangenheit wird stärker aus der Perspektive eines wissenschaftlich, d. h. literaturwissenschaftlich formulierten Traditionsverständnisses zur Epoche der Entstehung dieses Werkes und zu diesem selbst betrachtet und bewertet. Dagegen realisieren Filme nach Gegenwartswerken zwar auch ein bestimmtes Traditionsverhältnis, - wie es im künstlerischen Schaffen prinzipiell aufgehoben wird -, die Beziehung der filmischen Darstellungsweise zur literarischen wird hier aber wesentlich mehr überprüft und bewertet an den Sehverhalten in der Realität.

2. Daraus ergeben sich für die Bewertung von Filmen nach klassischen literarischen Werken andere Ansprüche als für Filme nach Gegenwartsliteratur. Die stilistisch,kompositorischen Lösungen in diesen werden in einem umfassenderen Zusammenhang wirksam und bewertbar. D. h. solche filmgestalterischen Lösungen, wie sie beispielsweise an den "Leiden des jungen Werthers" beschrieben wurden, müssen in ihrer Wirkungsweise und Wirksamkeit auf ein bewußtes Traditionsverständnis der Rezipienten, - soweit das auf Grund soziologischer und rezeptionstheoretischer Untersuchungen klar zu benennen ist -, untersucht und beschrieben werden.In die Untersuchung muß zugleich die spezielle Einheit von historischer und aktueller Wechselwirkung künstlerischer Gestaltungsweisen zu den Beziehungen und Sehverhalten in der gesellschaftlichen Realität einbezogen werden.
Dabei gilt es, sowohl die individuelle Sicht auf

Haltung des Filmemachers auf und zur Kontinuität der Entwicklung künstlerischer Gestaltung als auch das gattungsspezifisch bedingte Eigenartige und Neue der filmischen Variante zu erfassen.
Dagegen wird die Darstellungsweise in Filmen nach literarischen Werken der Gegenwart bewertet an den Maßstäben eines allgemeineren Traditionsverhältnisses, wie es sich in den Phasen der Kunstentwicklung manifestiert u n d an den Sachverhalten in der Realität.

3. Auf Grund der spezifischen Wirkungsweise der filmischen Darstellung, d. h. der Vermittlung einer Synthese aus visuellen und auditiven Komponenten, die stärker als in der Literatur und in anderen Kunstgattungen den Eindruck von Authentie provozieren kann, wird die Interpretationsvariante, die vermittelt wird, auch bei Filmen nach klassischen literarischen Werken mehr vergleichbar an der entsprechenden Problemstellung in der Gegenwart.
Dadurch, daß der Film eine konkret plastische Variante der literarischen Vorgabe darstellt, wird durch ihn auch das Bewußtsein für die historische Veränderung der dargestellten Problematik differenzierter angesprochen. Auf diese Weise trägt er dazu bei, das Verhältnis zum Erbe in Literatur und Kunst zu konkretisieren und zu vertiefen.
Hier liegen gerade für die sozialistische Filmkunst noch viele Möglichkeiten, eine lebendige Beziehung zur Tradition in Literatur und Kunst zu vermitteln. Ganz konkret wäre es wünschenswert und notwendig, Filmvarianten zu gestalten, die sich auch weniger populärer Romane und Erzählungen, aber auch Dramen aus nicht zu unterschätzenden wichtigen Übergangsperioden annehmen. Gerade bei klassischer Literatur bestehen ja doch allgemein Skrupel und Vorbehalte, die durch filmische Darstellungsweisen abgebaut werden könnten.

## VIII. Theoretisch-methodische Überlegungen zu Prinzipien der Verfahrensweise in der theoretischen Analyse und publizistischen Auseinandersetzung und zu Kriterien der Bewertung und Einordnung von Filmen nach epischen literarischen Werken

Aus dem bisher Gesagten wird deutlich, daß für die Analyse und die Bewertung von Filmen nach epischen literarischen Werken komplexe Zusammenhänge berücksichtigt werden müssen. Dabei wurden besonders die gattungsspezifisch bedingten Möglichkeiten filmischer Darstellungsweise bei der Neuformierung eines literarischen Stoffes betont. Das deshalb, weil aus dem Unterschied des Gattungscharakters von Film und Literatur sich einmal das grundlegende Problem des Transformations p r o z e s s e s erklären ließ, andererseits hier aber auch die prinzipiellen Möglichkeiten und Chancen des Films liegen, den literarisch vorgegebenen Stoff in ganz spezieller Weise wirksam werden zu lassen. Für den Zusammenhang der Herstellung eines bestimmten Traditionsverhältnisses zum Erbe in Literatur und Kunst wurde betont, daß Filmvarianten über wissenschaftlich formulierbare Erkenntnisse und Positionen hinausgehend, konkret-plastische Anschauungen vermitteln, die entscheidend zum allgemeinen Rezeptionsniveau, damit auch zum Geschichtsbewußtsein und historischen Selbstbewußtsein der Menschen in der entwickelten sozialistischen Gesellschaft beitragen können.
Ein Teil der Problematik im konkreten praktischen Prozeß der Analyse, Auflösung und Neuformierung von literarischen Werken liegt m. E. in der bisher ungenügenden Selbstverständigung von Filmemachern. Hierfür wiederum sind Ursachen auch im Rückstand der Theorie bei der Aufarbeitung der Transformationsproblematik zu sehen. Dabei soll der Einfluß der Theorie auf den praktischen Prozeß hier nicht überbetont werden.

Wie am Beispiel von Grigori Kosinzew belegt, handelt es sich eben um einen ganz individuellen schöpferischen Prozeß, bei dem es vor allem darauf ankommt, inwieweit der Filmemacher in der Lage ist, die aus der Analyse und Auflösung der literarischen Darstellungsweise gewonnenen Bedeutungsrelationen auf den unterschiedlichsten Ebenen zu der neuen ästhetischen Einheit Film zu formieren.
Deutlich wurde auch, daß ganz unterschiedliche künstlerische Methoden und konzeptionelle Ansätze möglich sind. Die Aufgabe für die Filmwissenschaft besteht nun darin, für Filmemacher, Publizisten und Rezipienten Kriterien zu entwickeln, die die möglichen künstlerischen Methoden und auch die konkrete Wirkungsweise solcher Filmvarianten differenzierter bewertbar machen, als das bisher geschieht.
Dabei muß es auch darum gehen, die von der Literaturtheorie entwickelten Erkenntnisse über dialektisch begründete Positionen zum konkreten Werk, seine historisch-konkreten Entstehungsbedingungen und seine mögliche Wirkungsweise auf die aktuelle Situation der gesellschaftlich-kulturellen Entwicklung für die Analyse und Bewertung der Filmvariante noch mehr handhabbar zu machen.
Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß doch noch relative Unsicherheit bei Kritikern und Rezensenten besteht, konkrete Kriterien für die Betrachtungsweise und Bewertung anzubieten. Bisher sind Filmwissenschaftler, Kritiker und Rezensenten zu wenig in der Lage, die Filmvariante als Einheit der gattungskonstituierenden Komponenten, die die spezifisch andere Wirkungsweise bedingen, und einer von einem bestimmten Traditionsverständnis geprägten Interpretation, erfaßbar zu machen. Es dominiert entweder eine Betrachtungsweise, die den Film wertet als Einschränkung gegenüber dem Erlebnis bei der Lektüre des Buches, bei der die gattungsspezifischen Wirkungsmöglichkeiten nicht genügend in

die Auseinandersetzung einbezogen werden, oder das Übersetzungsverhältnis zur literarischen Darstellungsweise, das trotz aller unabhängiger Wirkung des Films mit beachtet und klar benannt werden muß, wird nicht hinreichend analysiert, so daß extrem ausgedrückt, die filmische Darstellungsweise zu isoliert vom literarischen Werk betrachtet wird.
Beide Versionen vermischen sich natürlich in den Kritiken und Rezensionen.
Das Problem, das hier deutlich wird, könnte wie folgt beschrieben werden: Ein Film kann auf Grund seiner beschriebenen gattungsspezifischen Merkmale eine Variante des literarischen Werks angeboten werden, die vergleichsweise mehr den Komplex der Sinnesbereiche des Menschen anspricht, also mehr orientiert ist an der natürlichen Wahrnehmung. Gleichzeitig wird er durch seine mehr oder weniger authentische Wirkung mehr in Beziehung gesetzt zu den Sachverhalten und den Beziehungen in der Wirklichkeit.
Daraus ergibt sich für Filme nach literarischen Werken, daß in ihnen die in der literarischen Darstellungsweise nur sukzessive und konstruktiv vorgegebene Perspektive oder Tendenz r e a l i s i e r t wird in einer erst einmal konkreter wirkenden Anschauung.

Das bedeutet aber eben nicht, daß die Intensität des künstlerischen Erlebnisses und die Vieldimensionalität der literarischen Darstellungsweise e i n s e i t i g eingeschränkt wird. Vielmehr muß es darum gehen, durch Einbeziehen der gattungsspezifischen Wirkungselemente die neu und anders organisierte ästhetisch-künstlerische Wirkung zu analysieren und zu begründen.
Das Zusammenwirken von gattungskonstituierenden Komponenten und schöpferisch-interpretatorischen in der Filmvariante ist bisher noch schwer beschreibbar. Auch in dieser Arbeit wurde eine mehr komplementär orientierte Art der Untersuchung vorgenommen. Für die Verfahrensweise in der theoretischen Analyse und in Kri-

tiken und Rezensionen muß deshalb auch auf eine komplementäre Betrachtungs- und Beschreibungsweise orientiert werden. Das heißt nicht, daß der gattungsspezifische Aspekt der Filmvariante von ihrer ästhetischen Gesamtwirkung isoliert werden soll. In die Methode der Auseinandersetzung muß er aber stärker als das bisher geschieht, einbezogen werden.

Beim gegenwärtigen Stand der Entwicklung ist der Film in der Lage, komplizierte Gedankengänge und Assoziationen anzuregen. Das geschieht bei der Lektüre von literarischen Werken natürlich auch nur in unterschiedlichem Maße. Der Vorwurf, die Filmvariante schränke die Phantasie des Lesers ein, indem sie eine r e a l i s i e r t e Möglichkeit anbiete, basiert auf dem grundsätzlichen Irrtum, literarisches Werk und Film in ihrer Wirkungsweise gleichzusetzen. Selbstverständlich betont die filmische Darstellungsweise im interpretatorischen Sinne eine Möglichkeit der Deutung, besonders. Das geschieht auch im Prozeß des Lesens, in dem der Rezipient, je nach seinen intellektuellen Möglichkeiten und kunstrezeptorischen Erfahrungen, eine Version für sich entnimmt. Nicht für jeden Leser erschließt sich die Vielfalt der Beziehbarkeit des literarischen Gebildes gleichermaßen. Im elementaren gattungstheoretischen Sinne schafft die filmische Darstellungsweise, - natürlich auch wieder in unterschiedlichem Maße -, eine ganz andere Ausgangssituation für die Rezeption. Die Synthese aus visuellen und auditiven Komponenten und die in unterschiedlichem Grade authentische Wirkungsweise steuern den Prozeß der Rezeption in umgekehrter Weise. Das Ergebnis der Rezeption ist hier je nach dem Grad der künstlerischen Meisterschaft, ein inneres Modell, das vieldimensionale Bedeutung aufweisen kann. Dieses Modell kann durch die Interpretation des Rezipienten mehr oder weniger angereichert sein.

Die Auffassung, der Film reduziere die Möglichkeiten der Assoziation und Reflexion, die die schriftsprachliche literarische Darstellungsweise provoziert, ist

ihre Ursachen in vergangenen Phasen der Entwicklung, in denen seine Position gegenüber der Literatur und auch anderen Gattungen der Kunst noch nicht geklärt war. Die Funktion der Ergänzung von Wirkungsmöglichkeiten, die andere Gattungen so nicht erzielen konnten, hat die Emanzipation des Films als eigenständige Kunstgattung doch sehr lange Zeit belastet. Das drückt sich nicht zuletzt in solchen Filmen aus, in denen literarische Werke eben bebildert werden und kein konzeptioneller Ansatz zu erkennen ist, von dem aus der literarische Stoff für eine spezifisch andere Wirkungsweise um- und neuformiert wird. Für diese Art von Filmen, die im kommerziellen Bereich längst nicht überwunden sind, ist der Vorwurf allerdings zutreffend, daß sie gegenüber einer Vielzahl von möglichen Vorstellungen im Bewußtsein des Lesers nur eine illustrierende Version aufzuweisen haben.

## 1. Prinzipien der Verfahrensweise in der Analyse von Filmen nach epischen literarischen Werken

Um in theoretischen Untersuchungen und auch Kritiken und Rezensionen das Zusammenwirken beider Aspekte, des gattungsspezifischen und des schöpferisch-interpretatorischen, differenzierter beschreiben zu können, erscheint eine analoge Methode, wie sie für den Transformationsprozeß am Beispiel der Herstellung eines Szenariums aufgezeigt wurde, als möglich und produktiv.
Demzufolge muß, - ebenso wie da in verschiedenen Phasen der Auseinandersetzung zurückgeführt wurde auf das konkrete Anliegen des Autors und sein Verhältnis zur Realität -, in der Analyse des fertigen Films zurückgeführt werden auf das Verhältnis des Filmes selbst zum literarischen Werk und zur gesellschaftlichen Wirklichkeit der Gegenwart.
Auf diese Weise wird auch die Position des Filmemachers

zum Erbe der Kunst und Literatur und zu dem im konkreten literarischen Werk behandelten Problemkreis erkennbar und beschreibbar. Ebenso wie sich im Transformationsprozeß durch Auflösung des literarischen Gebildes Vergleiche und Parallelen zu anderen Kunstgattungen und Kunstwerken der gleichen oder ähnlicher Stilrichtungen ergaben, können im analogen Prozeß der Untersuchung der Filmvariante Prinzipien des Vergleichs gefunden werden, die es ermöglichen, die filmische Darstellungsweise in Beziehung zu setzen zu anderen Kunstwerken der Gegenwart, zu anderen filmischen Lösungen und auch zu Adaptionen im Fernsehen.

1.1. Analog zur ersten Phase der Auseinandersetzung, also der Auflösung der schriftsprachlich angeordneten Sachverhalte, wird auf dieser Ebene der Untersuchung ein allgemeines Anliegen des Filmemachers bei der Neuformierung des literarischen Stoffs sowie auch der grundlegende Ansatz für die filmische Darstellungsweise beschreibbar.
Nennen wir beispielsweise "Die Leiden des jungen Werthers", so ist hier als ein erster Schritt der Auseinandersetzung denkbar, die filmgestalterischen Einfälle Günthers dahingehend zu analysieren und aufzulösen, daß deutlich wird, welche konzeptionell besondere Absicht er verfolgt. Dies entspricht der Methode, die Dieter Schiller in seiner Beschäftigung mit den "Wahlverwandtschaften" praktiziert hat. Er nannte das "den aktuell provozierenden Kern"[127] auffinden. Dieser muß als wichtiger Aspekt der traditionsbewußten Aneignung und Transformation in der kritischen Auseinandersetzung mit dem Film erkannt und beschrieben werden. Die Formulierung der konzeptionellen Position des Filmemachers bedeutet eine gründliche Analyse und Auflösung der filmischen Darstellungsweise, ihrer stilistischen Intentionen und ihrer gesamten ästhetisch-kompositorischen Konzeption. Es besteht deshalb die Möglichkeit, - je

nach Zweck der Analyse -, diesen Prozeß der Auseinandersetzung vorzuführen, etwa in dem Sinne, wie das in den beschreibenden Analysen der Filmbeispiele geschah, oder als kritischen Ansatz mit der Formulierung des gefundenen konzeptionellen Aufhängers zu beginnen. Beide Möglichkeiten sind nicht völlig voneinander zu trennen. Wichtig ist aber, daß bei beiden der Weg der Auflösung und Zurückführung filmischer Lösungen auf ein beschreibbares Verhältnis des Filmemachers zum literarischen Werk und das sich daraus ergebende Anliegen für die Gestaltungsweise in der Gegenwart beschritten wird. Wichtig bei beiden ist die Beschreibung und kritische Auseinandersetzung mit dem besonderen individuell-schöpferischen Verhältnis des Filmemachers zur Tradition der Literatur und Kunst.

Es darf nicht umgekehrt vom literarischen Werk aus den von der Literaturtheorie formulierten möglichen Interpretationsweisen ausgegangen werden.
Die Definition des konzeptionellen Ansatzes macht es möglich, sozusagen eine Bezugsebene zu schaffen, mittels derer die ästhetische Gesamtkonzeption, stilistische Lösungen, Details des kompositorischen Aufbaus usw. bewertbar werden können. Auf Grund der beschreibenden Formulierung der künstlerisch-weltanschaulichen Ausgangssituation für die Gestaltung des Films kann dann in theoretischen Analysen und Kritiken auch beurteilt werden, ob und inwieweit die filmische Darstellungsweise tatsächlich gelungen und treffend ist. Hier fließt dann die Position des Analytikers oder Kritikers mit ein, die bezogen wird aus einer umfassenderen theoretischen Auseinandersetzung mit der Problematik der Aneignung und Aufhebung des klassischen Erbes und mit der Problem der Neuformierung epischer literarischer Stoffe in der spezifisch anderen Kunstgattung Film.
Zusammenfassend für die Analyse filmischer Gestaltungsweisen nach epischen literarischen Werken auf der Ebene der beschreibenden Auflösung läßt sich folgendes sagen:

a) Wichtig dabei ist, daß nicht eine bestimmte Interpretationsweise vom literarischen Werk der Filmvariante statisch gegenübergestellt und diese gegeneinander abgewogen werden. Vielmehr wird auf diesem Weg möglich, das besondere Verhältnis des Filmemachers zur Tradition der Literatur und Kunst und speziell zum konkreten literarischen Werk zu erfassen. Sein besonderes individuell-künstlerisches Anliegen wird beschreibbar und so die Voraussetzung für die Bewertung der Wirkungsweise der Filmvariante geschaffen.

b) Für diese Ebene der kritischen Auseinandersetzung ist eine umfassende Analyse und Beschreibung der filmischen Darstellungsweise nötig, die entweder in die Kritik oder Rezension einbezogen wird, oder aber Ausgangspunkt ist für die Formulierung des kritischen Ansatzes.

c) Schon auf dieser Ebene wird auch der theoretische Stand der Beschäftigung des Kritikers mit der Erbeproblematik, mit dem Problem der Transformation und der film- und fernsehkünstlerischen Aneignung der Wirklichkeit überhaupt als Maßstab der Bewertung wirksam.

1.2. Als nächster Schritt der Auseinandersetzung mit der Filmvariante folgt die eingehendere Beschäftigung mit der filmisch-ästhetischen Ebene, d. h. die Analyse der stilistischen Mittel und Methoden.
Hier geht es darum, das spezifische Verhältnis zur gesellschaftlich-kulturellen Wirklichkeit der Gegenwart genauer zu definieren und Schlüsse für eine mögliche Wirksamkeit auf Rezipienten in der Gegenwart zu ziehen. Dabei werden die Ergebnisse der ersten Phase der analytischen Verfahrensweise miteinbezogen.
Innerhalb dieser Phase sind wiederum verschiedene Ansätze möglich. Das kann beispielsweise an den Filmen "Die Wahlverwandtschaften" und "Die Leiden des jungen

Werthers" deutlich gemacht werden. Während sein "Werther", – wie in der Analyse versucht wurde aufzuzeigen –, stilistische Zuspitzungen und eigenwillige filmkünstlerische Erfindungen sofort auffallen, liegt die Problematik der Beschreibung und Analyse der künstlerischen Originalität bei den "Wahlverwandtschaften" eher darin, die stilistische Gesamtkomposition zu erfassen. Sein Werther springt sich an, – vergleichbar mit Eisensteins Herangehen an die Gogolsche Schreibweise –, die stilistischen Zuspitzungen und Erfindungen zu untersuchen und von hier aus Schlüsse für die Beurteilung der Gesamtkomposition zu ziehen. Demgegenüber erscheinen die stilistischen Mittel und Methoden der "Wahlverwandtschaften" relativ leicht integriert innerhalb einer problematisierenden Gesamtkomposition.

Bei beiden Ansätzen geht es darum, das spezifische Spiegelungsverhältnis von Filmkunstwerk zu den sich ständig verändernden Problemen in der gesellschaftlichen Realität der Gegenwart zu erfassen und zu beschreiben.

Während in der entsprechenden Phase des Transformationsprozesses das spezifische Verhältnis von literarischer Kunstebene zu den Sachverhalten in der Realität ihrer Entstehungszeit untersucht und beschrieben wurde, geht es bei der kritischen Auseinandersetzung mit der filmischen Darstellungsweise darum, die Beziehbarkeit auf Problemstellungen in der Gegenwart zu untersuchen.

Bei diesem Schritt der Analyse können wiederum Vergleichsmöglichkeiten gewonnen werden zu stilistischen und ästhetisch-kompositorischen Lösungen in anderen Kunstwerken, anderen Filmen und Fernsehbeiträgen.

Insgesamt werden hier Aussagen möglich über Wechselwirkungen zwischen filmkünstlerischen Gestaltungsweisen und dem Stand der Bewältigung entsprechender Probleme und Themen durch die Gattungen der Kunst.

Gerade in dieser Phase der Analyse können Erkenntnisse der Literaturtheorie und der kunstwissenschaftlichen Auseinandersetzung um die Erbeproblematik zum Zwecke einer auch wissenschaftlich fundierteren Bewertung un-

Einordnung der Filmvariante herangezogen werden.
Es geht darum, das Eigenständig-Individuelle der filmkünstlerischen Lösung zu erfassen und zu beschreiben und den Boden zu bereiten für die Beurteilung des spezifisch Neuartigen und Weiterführenden bei der Gestaltung einer in der Tradition der künstlerischen Aneignung der Wirklichkeit verwurzelten Problematik.

3. Auf der Basis der eben angeführten Phasen der kritischen Analyse wird dann entsprechend der Zielrichtung der theoretischen Untersuchung, Kritik oder Rezension die Position des Theoretikers oder Kritikers prononciertor wirksam.
Diese resultiert aus dessen theoretischer Voraussetzung. Hier spielt eine bestimmte, durch die spezielle theoretische Beschäftigung vorgeprägte Sicht auf die Filmvariante eine Rolle. Ganz allgemein gesagt, unterscheiden sich hier Kritiker, die sich mit Filmtheorie beschäftigen und solche, wie beispielsweise Dieter Schiller, die eigentlich Literatur- oder Kunstwissenschaftler sind und sich von dieser Position aus mit der Realisierung der Filmvariante beschäftigen.
Die Gesichtspunkte, die von beiden Seiten eingebracht werden können, - und in letzter Zeit in der Publizistik bewußt nebeneinandergestellt wurden (denken wir an die Gegenüberstellung der Rezensionen zu den "Wahlverwandtschaften" von Rolf Richter und Dieter Schiller) -, sind in jedem Fall wertvoll. Hier wird die Problematik, die für die Analyse und Bewertung von Filmen nach literarischen Werken noch besteht , evident. Erkennbar ist das auch an einem oft sehr verschiedenen begrifflichen Instrumentarium.
Voraussetzung für beide zur Zeit völlig gleichberechtigten Positionen ist aber eine Verfahrensweise der Untersuchung filmischer Darstellungsweise, wie sie eben aufgezeigt wurde.

Letztlich ist die Position des Kritikers wichtig für Kriterien, die er anführt, um die Filmvariante zu bewerten und einzuordnen und für den Maßstab des Vergleichs von Film und literarischem Werk.

1.4. Die analoge Methode zum Transformationsprozeß, die für die Verfahrensweise von theoretischen Analysen, Kritiken und Rezensionen vorgeschlagen würde, bezieht sich nur auf prinzipielle Schritte der Auseinandersetzung mit Filmen nach literarischen Werken.
Sie muß selbstverständlich in der konkreten Auseinandersetzung modifiziert werden.
Wichtig erscheint aber, daß durch diese Verfahrensweise das Moment des praktischen Prozesses, der notwendig ist, um einen literarischen Stoff in der Gattung Film neuzuformieren, weitgehend miteinbezogen und berücksichtigt werden kann. Indem analoge Schritte in der Analyse vollzogen werden, werden auch die Phasen der Transformation bewußt. Auf den praktischen Prozeß wird deshalb so betont hingewiesen, weil in ihm die Einheit von gattungsspezifischen Wirkungskomponenten und schöpferisch-interpretatorischen hergestellt wird, die letztlich die Wirkungsweise der Filmvariante ausmacht.
Die Orientierung auf den praktischen Prozeß erfolgt auch deshalb, weil die Möglichkeiten der Bewertung und Einordnung, die die Literaturwissenschaft und die allgemeine Kunstwissenschaft besonders für Filme nach klassischen literarischen Werken anbieten, nur bedingt für die Beurteilung der Filmvariante anwendbar sind. Sie bieten sicher Anhaltspunkte und mögliche Maßstäbe, - für die Bewertung eines neugeschaffenen anders wirkenden Kunstwerks reichen sie aber nicht aus.
Die vorgeschlagene Methode der Analyse erscheint auch in einem weiteren Zusammenhang sinnvoll: Die Bewertung der Filmvariante, für die abschließend einige Kriterien angeführt werden sollen, muß von einem bestimmten Übersetzungsverhältnis des Films zum literarischen Werk

ausgehend erfolgen. Wie schon betont, spielt das mehr für Filme nach solchen literarischen Werken eine Rolle, bei denen der Abstand zu ähnlichen Problemen in der Gegenwart relativ groß ist und die durch Literaturwissenschaft und Literaturgeschichtsschreibung mit Interpretationsweisen und Einordnungen relativ belastet sind.

Dieses konkrete Übersetzungsverhältnis wird ebenfalls im praktischen Prozeß der Transformation konstituiert. Da das schöpferische Problem bei der Gestaltung eines Films (wie bei Kunstwerken überhaupt) bisher nur wenig wissenschaftlich geklärt ist, muß für seine Beurteilung auf bisher nicht verbalisierbare Zusammenhänge verwiesen werden. Durch die analoge Methode der Analyse von Filmen nach literarischen Werken kann solchen Zusammenhängen aber zumindest nahe gekommen werden.

## 2. Hinweise für mögliche Kriterien der Bewertung und Einordnung von Filmen nach epischen literarischen Werken

In folgenden sollen als Ergebnis der in der Arbeit untersuchten Zusammenhänge einige Kriterien für die Bewertung von Filmen nach epischen literarischen Werken vorgeschlagen werden. Es kann dabei nicht darum gehen, ein für allemal gültige Aspekte aufzuführen, sondern es wird versucht, Schwerpunkte zu benennen, die die Filmvarianta sowohl in ihrer eigenständigen künstlerischen Wirkung als auch in ihrer Beziehung zum literarischen Werk bewertbar machen können.

2.1. Die Filmvariante kann, wie an den beschriebenen Beispielen deutlich wurde, ganz unterschiedliche Beziehungen zu literarischen Darstellungsweisen aufweisen. In konzeptionellen Ansatz wird zugleich auch eine bestimmte künstlerische Methode festgelegt, die ein bestimmtes Verhältnis von Film und literarischem Werk bewirkt.
Die Möglichkeiten des Films, literarische Gebilde und stilistische Konstruktionen in ganz verschiedener Weise und unterschiedlichem Grade aufzulösen, sind im Laufe seiner Entwicklung vielfältiger geworden. Aber auch für den Film in der Gegenwart gilt, daß nicht von einem absoluten Stand der Entwicklung ausgegangen werden kann, sondern daß sich verschiedene Phasen überlappen können. Das liegt nicht zuletzt daran, daß der Film ganz unterschiedliche Funktionen zu erfüllen hat, von denen eine auch kommerziell bedingt ist.
In der vorliegenden Untersuchung wurde also primär der künstlerisch anspruchsvollen Film angegangen, wo ein ganz bestimmtes bewußt gestaltetes Verhältnis zur literarischen Vorgabe erkennbar ist. Solche Filme können, wie an "Die Leiden des jungen Werthers" und "Die Wahlverwandtschaften" deutlich wurde -, gerade für die

traditionsbewußte und -verpflichtete Aufnahme klassischer literarischer Werke innerhalb des Systems der Künste wichtige Funktionen übernehmen. Kriterien für die Bewertung einer konkreten filmvariante ergeben sich daher aus dem Vergleich zu einem zu analysierenden Stand filmkünstlerischer Aneignung von literarischen Werken. Die historische Dimension der Veränderung der Beziehungen Film - Literatur, aber auch Film - Theater, muß berücksichtigt werden. Um die filmkünstlerischen Möglichkeiten in der Gegenwart gegenüber vergangenen und überwundenen Entwicklungsstadien abzugrenzen, können hier folgende vier Phasen angeführt werden.

1. Die Phase, in der der Film die Literatur mehr oder weniger als Stofflieferant ausbeutete, um seine eigene künstlerische Unabhängigkeit zu betonieren. Das betrifft den Stummfilm und die erste Zeit der Tonfilmentwicklung.

2. Es folgte eine Phase, in der literarische Werke durch die filmische Darstellung vorwiegend i l l u s t r i e r t wurden, d. h. in der sich möglichst eng an das gehalten wurde, was auf jeder Seite des Buches steht.
Das gilt für zahlreiche Filme der fünfziger Jahre, zu denen nicht nur amerikanische und westdeutsche, also Produktionen kapitalistischer Staaten gezählt werden müssen, sondern oft auch sowjetische und DEFA-Filme.

3. folgte eine Periode, in der versucht wurde, eine möglichst kunstvoll-perfekte, aber an der literarischen Darstellungsweise relativ genau übertragbare Variante anzubieten. Das trifft etwa auf Filme wie "Der geteilte Himmel", "Der Tod in Venedig" u. a. zu. Hier wurden ästhetisch-künstlerische Möglichkeiten und auch neu entwickelte technische Verfahren ausprobiert, die den Film in die Lage versetzen sollten, auch literarisch kompliziertere Konstruktionen in

adäquater Weise neuzuformieren.

- Gegenwärtig sind besonders in der sozialistischen Filmkunst Tendenzen zu erkennen, konzeptionelle Ansätze zu entwickeln, die einerseits das literarische Werk in einem betont traditionsbewußten Sinne auflösen und neuformieren, andererseits bewußt filmspezifische Wirkungen erzielen wollen. Damit wird auch der zunehmenden Beschäftigung des Mediums Fernsehen besonders mit klassischer Literatur entsprochen. Die Abgrenzungsbestrebungen beider Medien macht beispielsweise Egon Günther mit seinen beiden Fassungen der Filme "Die Leiden des jungen Werthers" und "Junge Frau von 1914" ausdrücklich bewußt.

Die Einteilung in vier Phasen der Filmentwicklung dient hier als Hilfskonstruktion. Sie ist nicht absolut zu verstehen, sondern soll Einblick geben in Tendenzen und Ergebnisse bei der Aneignung und Aufhebung von Literatur durch den Film. Eine spezifische Eigenheit der Filmkunst besteht darin, daß diese Phasen nur relativ als abgeschlossen betrachtet werden können. Filme mit unterschiedlichem künstlerischen Niveau können relativ gleichberechtigt nebeneinander bestehen. Außerdem sind in der Gegenwart oft Bestrebungen zu erkennen, eigentlich überholte Darstellungsweisen aufzuheben oder zu parodieren. Für die Bewertung von Filmen nach literarischen Werken spielt das insofern eine Rolle, als eben mehrere Varianten mit auch ganz unterschiedlicher Wirkungsabsicht und -funktion denkbar sind. Die Gültigkeit des konkreten Films wird daher meßbar auch durch allgemeine Kriterien, die die Kunstwissenschaft in der Auseinandersetzung mit dem Erbe entwickelt hat.

2.2. Um Filme nach epischen literarischen Werken bewerten zu können, muß die Einheit von gattungsspezifischen Komponenten und in der Tradition der Aneignung und Aufhebung von Literatur integrierter künstlerischer Methode erfaßt werden. Dabei ist es so, daß die gattungskonstituierenden

Komponenten die besondere Interpretationsvariante, die der Film anbietet, mit bewirken. Sie sind also nicht losgelöst vom Bedeutungsgefüge zu sehen.
Am ehesten können diese in die Bewertung mit einbezogen werden, indem die konkreten Gestaltungsmittel und filmischen Lösungen analysiert und beschrieben werden. Auf diese Weise wird erkennbar, w i e der Filmemacher mit den gattungsspezifischen Komponenten umgeht, d. h. wie er sie kombiniert und montiert in einem individuell-schöpferischen neuen Kunstwerk.
Da es sich bei der Neuformierung des literarischen Stoffs im Film um einen Prozeß handelt, der bisher wenig wissenschaftlich aufgearbeitet ist und der abhängig ist von den sich ständig ändernden Bedingungen und Maßstäben für die Kunstproduktion, können Kriterien für die Bewertung und Einordnung vorerst nur aus den allgemeineren Zusammenhängen bezogen werden, die in der vorliegenden Untersuchung angeführt wurden:

1. Die konkrete Beziehung der filmischen Darstellungsweise zur literarischen muß analysiert und beschrieben werden. Dabei gilt für anspruchsvollere Filme, daß sie im wesentlichen den Eindruck vermeiden, das literarische Werk vollkommen auszuschöpfen und eine ein für allemal gültige Version anzubieten.
Die künstlerische Eigenständigkeit der filmischen Darstellungsweise wird bewertbar an der Originalität der Interpretation, die vermittelt wird. Diese wiederum ist nicht nur anhand wissenschaftlich formulierbarer Erkenntnisse der Literaturtheorie und Kunstwissenschaft zu messen. Sie stellen aber Richtlinien und mögliche Hinweise für Filmwissenschaftler und Kritiker dar.
Das Problem der Bewertung der Originalität der künstlerischen Lösung bei der Neuformierung im Film ist wesentlich komplizierter.
Die historisch-kulturell konkrete Sicht auf das literarische Werk muß erfaßt werden als Einheit von gat-

tungskonstituierenden und ästhetisch-künstlerischen Komponenten. Diese kann dann am Stand der Aneignung von Literatur für die Bedingungen der entwickelten sozialistischen Gesellschaft gemessen werden. D. h. die Bedeutungsrelevanz, die der Film vermittelt, kann sich nur aus der Analyse und Beschreibung dieser Einheit ergeben.
Mit der Analyse und Beschreibung der konkreten Absicht und Methode des Filmemachers kann dieser Einheit zumindest nahegekommen werden. So bietet der Film von Egon Günther nach Goethes Roman "Die Leiden des jungen Werthers" ganz entschieden eine in sich geschlossene ästhetisch ansprechendere Lösung als etwa Straubs Filme nach den Böll-Texten. Dem obwohl auch Günther Hinweise auf die Verfahrensweise des Filmemachens gibt. (Oft angeführte Beispiele hierfür sind die Hände des Trägers, der Werther auf seinem Rücken über das Gebirge transportiert, Sie sind demonstrativ als Hände eines Schauspielers gekennzeichnet.)
Auch das schon beschriebene Sprechen in die Kamera durch das einige Szenen fast unterbrochen werden, ermöglicht Distanz und verweist auf den Prozeß der Transformation und Neuformierung eines schon vorhandenen Kunstwerks in ein anderes und neues.
Während Günther solche Mittel relativ sparsam einsetzt, ergibt sich die Wirkung der Straub-Filme aus einer Methode, die fast ausschließlich mit solchen distanzierenden Mitteln arbeitet. Dadurch erhalten diese Filme einen sehr unfertig wirkenden Charakter. Man könnte sogar soweit gehen zu sagen, daß Straub darauf verzichtet, tatsächlich einen Film anzubieten, vielmehr versucht er eine Kommunikationsebene zwischen literarischer Darstellungsweise und filmischer zu konstruieren.
Für die konkrete Filmsituation der sechziger Jahre in der Bundesrepublik, in der kommerzielle Klischees ernsthafte Filmemacher geradezu provozieren mußten,

ist diese filmische Darstellungsweise berechtigt und tat ihre Wirkung, indem sie zumindest intensive Diskussionen auslöste. Aus heutiger Sicht betrachtet, können die Straub-Filme tatsächlich unfertig wirken, - unfertig in Hinsicht auf mögliche filmische Darstellungsweisen, die den Böll-Texten gerechter werden könnten und zugleich mehr eigenständige künstlerische Originalität einbrächten.
Die zu beschreibende künstlerische Methode und die darin sich ausdrückende konkrete Absicht des Filmmachers bei der Transformation des literarischen Werkes sind also im Zusammenhang mit der konkreten kulturellen Situation zu sehen, in der gerade dem Film oftmals korrigierende Funktionen zukommen können.

2. Die Beziehung von filmischer und literarischer Darstellungsweise, die auch als Übersetzungsverhältnis benannt wurde, kann, - wie in den Analysen demonstriert -, durch Beschreibungen erfaßt werden. Diese können noch umfassender und differenzierter durchgeführt werden.
Wichtig ist, daß hier das Moment des Transformationsprozesses miteinbezogen wird. Die Aspekte, die für die Auflösung und Neuformierung der literarischen Darstellungsweise wesentlich waren, sind auch wichtig für mögliche Kriterien der Bewertung und Einordnung der Filmvariante. Ein nicht zu unterschätzendes Problem für die Bewertung von Filmen, - auch nach klassischen Werken -, ist beispielsweise die nationale Dimension der filmischen Darstellung. Wie am Beispiel von Kosinzew aufgezeigt, ist gerade diese eine wichtige Wirkungskomponente. Dabei ist zu unterscheiden zwischen Filmproduktionen in Ländern, für die die Gestaltung der nationalen Dimension eine relativ große Rolle spielt (wie beispielsweise in Polen) und solchen, in denen eine organischere und von der gesellschaftlich-politischen Entwicklung

relativ unbehelligtere Beziehung zum nationalen Erbe möglich ist.
Ein großes Verdienst von Egon Günther ist es, in seinen Filmen (besonders in "Die Leiden des jungen Werthers" und "Junge Frau von 1914"), atmosphärische Details entwickelt zu haben, die die nationale Determiniertheit des Themas bewußt machen helfen. Sie wirken deshalb aber nicht überbetont gegenüber der Gestaltung allgemein gültiger Gesetzmäßigkeiten des Kampfes um humanistische Verhaltensweisen in diesen Filmen.
In "Junge Frau von 1914" nach dem bekannten Roman von Arnold Zweig wird die Geschichte der beiden bürgerlichen Intellektuellen Werner Bertin und Leonore Wahl, die in die Wirren des I. Weltkrieges geraten, eingebettet in eine Vielzahl atmosphärischer Details, durch die die Situation in Deutschland vor und während des Krieges, vor allem in großbürgerlichen Kreisen, eindringlich plastisch wird. Der Konflikt, den die beiden Liebenden mit ihrer von Profitinteressen, Bildungsklischees und völlig überholtem Anspruch zerfressenen Umwelt auszustehen haben, wird so charakterisiert als auch national belastetes Problem, das die Entwicklung in Deutschland in der folgenden Zeit negativ beeinflußte.
Gerade für eine souveräne Abgrenzung der Aneignung und Aufhebung von literarischen Werken für die sozialistische Gesellschaft in der DDR gegenüber Filmen der Bundesrepublik wird die Gestaltung der nationalen Dimension mehr und mehr zu einem Wertkriterium. Dabei müßten Kritiken und Rezensionen darauf orientieren, daß Filme nach klassischen, aber auch spätbürgerlich-realistischen Werken nicht einem falsch verstandenen Verhältnis zum nationalen Kern Ausdruck verleihen.

3. Die konkret-plastische Anschauung, die der Film anbietet, und seine durch ein bestimmtes Anliegen ge-

steuerten graduell unterschiedlichen autnentischen Wirkungsmöglichkeiten tragen bei zur Verlebendigung des Erbes der Literatur für die Bedingungen der Gegenwart.

Die Dialektik von Historizität und Aktualität, die allgemein in jeglicher Beschäftigung mit klassischen literarischen Werken zu erfassen ist, kann bei der Transformation in ein Kunstwerk der Gattung Film in ganz spezieller Weise wirksam werden. Je nach Thema, Stil und Entstehungsbedingungen des literarischen Werks und konkreter Absicht des Filmemachers kann diese Dialektik in unterschiedlichem Grade und auf unterschiedliche Weise in der filmischen Darstellung realisiert werden.

Hier liegt ein gravierender Unterschied der konzeptionellen Ansätze und der Darstellungsweisen in "Die Leiden des jungen Werthers" und "Die Wahlverwandtschaften". Während in dem Film von Egon Günther versucht wird, Goethes Briefroman dahingehend aufzulösen und neuzuformieren, daß in der konkret plastischen Darstellung zugleich ein unmittelbar lebendiger Impuls für den Rezipienten vermittelt wird, ergibt sich dieser bei den "Wahlverwandtschaften" erst über die Entschlüsselung des stilistischen Gefüges. Das heißt aber, daß Siegfried und Regine Kühn in ihrem Film vergleichsweise mehr darauf bedacht sind, die Dialektik von Historizität und Aktualität des Themas der "Wahlverwandtschaften" durch eine stilistische Ebene zu vermitteln, die auf die Kontinuität der künstlerischen Aneignung dieses Stoffs verweist. Eindrücke und Erkenntnisse, die aus dem Film für ähnlich gelagerte Probleme in der Gegenwart entnommen werden können, ergeben sich vermittelt durch die stilistische Komposition. Diese macht bewußt, daß es sich hier um ein Thema handelt, das für die künstlerische Gestaltung schon in der Vergangenheit interessant war.

Dagegen löst Günther den Briefroman Goethes soweit auf, daß in der konkret physischen Wirkung der Darsteller und ihrer Spielweise Parallelen zur Gegenwart deutlich werden. Die beschriebenen stilistischen Zuspitzungen hingegen werden organisch aus der physisch-plastischen Darstellungsweise entwickelt.
Die Art und Weise der Vermittlung der Dialektik von Historizität und Aktualität des dargestellten Problems ist für die Bewertung der Filmvariante wichtig. Dabei muß beurteilt werden, ob diese oder jene Art für die gegenwärtige kulturelle Situation und das aktuelle Rezeptionsniveau angebracht erscheint. Außerdem muß beurteilt werden, inwieweit der gewählte Ansatz der Vermittlung im Film auch realisiert wurde. In der Analyse der "Wahlverwandtschaften" wurde darauf aufmerksam gemacht, daß die konzeptionell-stilistische Absicht nicht in allen Teilen des Films gleichermaßen überzeugend verwirklicht werden konnte. Es handelt sich hierbei um das Problem der Möglichkeiten und Grenzen der Transformation von literarischen Werken in den Film.
Gerade für die Neuformierung klassischer Literatur in einem Filmkunstwerk gilt, daß in irgendeiner Weise Hinweise gegeben werden auf Stil und Komposition der literarischen Darstellungsweise, D. h. es wird sich im allgemeinen nicht so weit von dieser wegbewegt, daß ein Vergleich sinnlos würde. Zu den Eigenheiten des Films gehört eben auch, daß in ihm bewußt Vergleichsmöglichkeiten zu Darstellungsweisen in anderen Kunstgattungen gegeben werden können. Dies beeinträchtigt, - soweit es bewußt ausgestellt wird -, nicht die Eigenständigkeit und künstlerische Originalität seiner Wirkungsweise. Für die Neuformierung, besonders literarischer Werke der Vergangenheit, liegt darin eine spezielle Chance: Historizität des dargestellten Themas ergibt sich im Film schon aus dem in unterschiedlichem Grade betonten Hinweis auf die literarische Darstellung, also auf

das Gestaltungsproblem in der Geschichte der Kunst. Aktualität dagegen kann hergestellt werden durch die konkret plastische Darstellung und die bewußt gesteuerte authentische Wirkungsweise.

Die angeführten Zusammenhänge, die für adäquate Kriterien der Bewertung zuständig sind, erlauben es, die Beziehung Film - literarisches Werk in der historisch-konkreten Determiniertheit der Produktion des Films und seiner Wirkungsweise auf Rezipienten in der Gegenwart relativ gut beschreibbar zu machen. Sie können aber nur als Schwerpunkte der Auseinandersetzung mit dem Film zum Zwecke seiner Bewertung und Einordnung innerhalb des komplexeren Problemkreises der Aneignung und Aufhebung von Literatur mit den Mitteln der Gattung Film und der Auseinandersetzung um das Erbe in der Kunst angesehen werden.

Da es sich bei der Neuformierung des literarisch vorgegebenen Stoffs in der filmischen Darstellungsweise um einen kreativen künstlerischen Prozeß handelt, für den bisher nur allgemeine Prinzipien angeführt werden können, konnten hier auch nur solche Kriterien der Bewertung und Einordnung der Filmvariante vorgeschlagen werden, durch die allgemeinere Zusammenhänge erfaßbar werden.

Ausgehend von diesen allgemeineren Zusammenhängen und den Kriterien, die sich hieraus entwickeln ließen, kann dann entsprechend einer bestimmten Zielgerichtetheit in der theoretischen Analyse, in Kritiken und Rezensionen der kritische Ansatz entwickelt werden, durch den die filmische Darstellungsweise differenzierter sowohl in ihrer künstlerischen Eigenständigkeit als auch im Zusammenhang der traditionsbewußten Auseinandersetzung um das zugrundeliegende literarische Werk bewertbar wird.

## IX. Zusammenfassung und Ausblick auf weitere theoretische Untersuchungen

In der Arbeit wurde versucht, das Problem der Transformation von epischen literarischen Werken in ein Kunstwerk der Gattung Film relativ umfassend darzustellen. Ausgehend von der Beziehung des Films zum Theater und zur Literatur, die sich im Laufe seiner Entwicklung und seiner Emanzipation als eigenständige Kunstgattung verändert hat, wurden die gattungskonstituierenden Komponenten von Literatur und Film als ein wesentliches Grundproblem für den Prozeß der Transformation und für die Veränderung der Wirkungsweise des literarischen Stoffes beschrieben.

Als Ergebnis des Vergleichs der gattungskonstituierenden Merkmale beider Künste wurde die These aufgestellt, daß sich der Erarbeitungsprozeß der Konzeption bei Filmen im Vergleich zur Literatur in der Tendenz reziprok gestaltet.

Am Beispiel der Notizen zu einem Film nach Gogols "Petersburger Erzählungen" von Kosinzew, in denen Schwerpunkte der Auseinandersetzung bei der Herstellung eines Szenariums analysiert und beschrieben wurden, wurde auf Phasen der Transformation und unterschiedliche Ebenen der Auflösung und Neuformierung verwiesen, die zugleich auch in die theoretische Analyse bzw. in publizistische Auseinandersetzungen mit konkreten Filmvarianten, stärker als das bisher geschieht, einbezogen werden müssen.

Auf diese Weise konnten Hinweise gegeben werden, wie der Film als Ergebnis einer umfassenden Auseinandersetzung mit dem literarischen Gebilde und der vom kreativen Talent und der konkreten Absicht des Filmemachers gesteuerten Neuformierung als eigenständig originales Kunstwerk erfaßbar machen.

Wertkriterien für die filmische Darstellungsweise werden aber auch, - besonders bei Filmen nach klassischen Werken -, aus dem zu analysierenden Verhältnis zum literari-

rischen Gebilde gewonnen. Das deshalb, weil die Aneignung und Aufhebung in der Gattung Film auch im Zusammenhang mit der allgemeinen kunst- und literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung um das traditionelle Erbe zu sehen ist. Die Ergebnisse auf diesem Forschungsgebiet, das in den letzten Jahren gerade für die Entwicklung sozialistischer Persönlichkeitsmerkmale große Bedeutung gewonnen hat, sind aber nur bedingt für die Bewertung der konkreten Filmvariante anwendbar.
In der Methode der Arbeit wurden zugleich auch Hinweise gegeben auf das praktische Problem der Transformation und auf die noch zu entwickelnde Zusammenarbeit verschiedener Wissenschaftsdisziplinen.
Festgestellt wurde, daß in der publizistischen Auseinandersetzung in der DDR gegenwärtig drei Positionen zur Transformationsproblematik zu unterscheiden sind, die sich gegenseitig annähern und befruchten können, die aber bisher das Zusammenwirken von gattungsspezifischen Komponenten und für eine bestimmte Interpretationsweise bestimmende Ästhetisch-künstlerische Prinzipien, mehr oder weniger einseitig betrachten und bewerten.
Gegenwärtig muß es als ein wichtiger Schritt angesehen werden, daß Literaturwissenschaftler sich mit den spezifischen Möglichkeiten des Films, Literatur in adäquater Weise zu adaptieren, zu beschäftigen beginnen. Die Kriterien, die sie in die Auseinandersetzung einbringen, sind in jedem Falle wertvoll. Eine noch zu bewältigende Aufgabe für die Zukunft ist es, die Methoden und Ergebnisse der Literaturwissenschaft für filmwissenschaftliche Untersuchungen aufzuheben und dem Forschungsgegenstand Film entsprechender anwendbar zu machen.u
Um das Problem der Veränderung der Wirkungsweise von literarisch vorgegebenen Stoffen durch Neuformierung im Film differenzierter erfassen zu können, als es in der vorliegenden Arbeit geschehen konnte, sind noch

Untersuchungen auf dem Gebiet der Soziologie, der Rezeptionstheorie und -psychologie notwendig.
Die Möglichkeiten des Films, literarische Werke aufzunehmen und damit beizutragen zu einer produktionsbezogenen Auseinandersetzung mit künstlerischer Aneignung der Wirklichkeit in der Geschichte der Kunst und Literatur sind bei weitem noch nicht ausgeschöpft. Filmmacher sollten sehr viel bewußter auf diesem Gebiet orientiert werden. Vor allem sollten Filme nach literarischen Werken nicht als Flucht vor gegenwärtigen Problemen angesehen werden, wie das oft noch geschieht. Gerade in der spezifischen Verwirklichung von literarischen Stoffen, die der Film beim gegenwärtigen Stand seiner Entwicklung anzubieten in der Lage ist, liegt die Chance, auch Gestaltungsprobleme gegenwärtiger Konflikte und Widersprüche kontinuierlicher und bewußter zu bewältigen.
Mit der vorliegenden Arbeit sollten auch Anregungen gegeben werden für weitere theoretische interdisziplinäre Untersuchungen, die die Transformationsproblematik differenzierter klären müssen, sowie auch Hinweise für die Selbstverständigung von Filmmachern. Die komplementäre Art und Weise der Untersuchung hat objektive Ursachen im schon angeführten Rückstand der Theorie. Sie hat den Nachteil einer gewissen dokumentalen Art der Darstellung, andererseits konnte so auf die Komplexität der Transformationsproblematik hingewiesen werden.

## Quellennachweis und Anmerkungen

### I. Vorbemerkung

1) Andrew Thorndike: III. Kongreß des Verbandes der Film- und Fernsehschaffenden der DDR, Teil I, Berlin 1977, S. 16/17

2) Vgl., zu den genannten Fernsehverfilmungen auch das Forschungsprojekt der Hochschule für Film und Fernsehen

3) Dietrich Sommer: Funktion und Wirkung der Künste, in: Weimarer Beiträge, H. 6 1975, S. 13

### II. Methodische Annäherung an das gattungstheoretische Problem der Transformation literarischer Werke in den Film

4) Tschingis Aitmatow: Abschied von Gülsary, Der weiße Dampfer, Über Literatur, Berlin, 1976, S. 351

5) Jurij M. Lotman, Prof. für Literaturwissenschaft in Tartu, wird deshalb von den sowjetischen Kinowissenschaftlern besonders hervorgehoben, weil er als Literatur- und Sprachwissenschaftler sehr fruchtbare Anregungen gegeben hat für eine interdisziplinäre Betrachtungsweise des Films wie der Kunst überhaupt.
Originaltitel der hier genannten Veröffentlichung: Semiotika kino i problemi kinoestetiki, Tallin 1973. Weitere Arbeiten, die bisher in deutscher Sprache erschienen sind: Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik, 1972; Die Struktur des künstlerischen Textes, 1973; Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur, 1974; Die Analyse des poetischen Textes, 1975

6) Vgl. Alfred Estermann: "Die Verfilmung literarischer Werke", Bonn 1965

7) Siegfried Kracauer: Theorie des Films, Frankfurt a. M. 1964, S. 316

8) ebenda S. 316

9) Christian Metz: Sprache und Film, Frankfurt a. M. 1973, S. 37 ff
Christian Metz begründet diese These wie folgt: "Wenn eine Nachricht visuell ist, müssen ihre Codes es nicht auch sein; und ein Code, der sich in visuellen Nachrichten manifestiert, kann sich durchaus auch anderswo manifestieren. Die visuellen Sprachen (languages) stehen mit den anderen in vielfältiger und komplexer syntagmatischer Verknüpfung, und es ist nichts damit gewonnen, wenn man das 'Verbale' dem 'Visuellen' gegenüberstellt, als handelte es sich um zwei große homogene, massive und undifferenzierte Blöcke, die allein rein äußerlich logische Beziehungen unterhalten (d. h. keine gemeinsame Zone aufweisen). Das Visuelle - wenn man darunter den Komplex eigentlich visueller Codes versteht - beherrscht die Teile seines vermeintlichen Reichs, d. h. alle ausschließlich gesehenen visuellen Nachrichten nicht als ein unangefochtener Souverän; umgekehrt spielt es auch eine beträchtliche Rolle in nicht-visuellen Nachrichten; die semantische Organisation der natürlichen Sprachen nimmt in bestimmten lexikalischen Sektoren innerhalb bestimmter, variabler Verschiebungen die Konfigurationen und Aufteilungen des Blicks wieder auf; die sichtbare Welt und die Sprache sind einander nicht fremd; auch wenn ihr nach einem Code ablaufendes Zusammenspiel noch nicht in allen Details er-

forscht worden ist, und auch wenn ihre Beziehung keinesfalls auf das Verhältnis einer sklavischen Kopie des einen durch den anderen (oder umgekehrt) reduziert werden kann, bleibt es doch gewiß, daß eine Funktion (unter anderen) der Sprache darin besteht, die Einheiten, die der Blick aussondert, zu benennen (wie auch, dazu zu verhelfen, daß sie ausgesondert werden können), und daß eine Funktion (unter anderem) des Blicks darin besteht, die semantischen Konfigurationen der Sprache zu beeinflussen (wie auch, sich von ihnen beeinflussen zu lassen).

10) Rudolf Jürschik: Zu Fragen des Films, in: Weimarer Beiträge, H.9 1971, S. 110

III. Filme nach dramatischen und epischen Werken als Ausdruck der Veränderung der Beziehungen zwischen Film-, Theater-Literatur und der Herausbildung filmspezifischer Darstellungsweisen

11) Vgl. hierzu: Peter Wuss, Lehrbrief der Hochschule für Film und Fernsehen der DDR, Nr. 46, S. 9/10 Als eine erste mögliche Annäherung an die Darstellung einer Problemgeschichte des Films beruft sich Wuss auf Christian Metz, betont dabei aber den stark schematischen Charakter dieses Abrisses: "Metz unterscheidet drei Perioden: In der ersten Periode haben immer die Absichten im Vordergrund gestanden, dem Film seine kulturelle Legitimität zu sichern, indem man gleichsam die normative Auffassung festigte, daß der Film ein spezifisches Ausdrucksmittel (langage) sei, bzw. eine spezifische Schreibweise (écriture), die ebenso künstlerisch sei, wie die anderen Gattungen. In dieser Phase habe der Montagegedanke besonders im Vordergrund gestanden.

In der zweiten Phase sei dieser Gedanke dann in den Hintergrund getreten bzw. gedrängt worden zugunsten von Theorien über das kontinuierliche Drehen, über das Erfassen der Darstellungsobjekte in ihrer Breite und Tiefe. In dieser Periode sei gegen die äußere Montage auch unter dem Gesichtspunkt polemisiert worden, den Gegebenheiten des Tonfilms mehr Rechnung zu tragen. In der gegenwärtigen dritten Periode des Nachdenkens über den Film, sei man in gewisser Weise wieder zurückgekommen auf die Überlegungen der großen Zeit der Montage und stelle die Frage nach der Filmspezifik erneut mehr radikal, aber vor einem weiteren kulturellen Horizont. Die theoretischen Überlegungen zum Film würden mit der Gesamtbewegung des Denkens verknüpft, träten heraus aus dem Status des kulturellen Isolats und des Fanatismus dessen, was Metz das 'Cinéma - Cinéma' nennt."

12) Christian Metz: Semiologie des Films, München [illegible] S. 133

13) Vgl. hierzu: Béla Balázs: Zur Kunstphilosophie des Films, in: Theorie des Kinos, Ideologiekritik der Traumfabrik, herausgegeben von Xavier [illegible], Frankfurt a. M., S. 149 ff

14) ebenda, S. 156 ff

15) André Bazin: Was ist Kino? Hauptbände zur Theorie des Films, Köln 1975, S. 46

16) Béla Balázs: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films, Wien - Leipzig 1924, S. 40

17) René Clair: Vom Stummfilm zum Tonfilm, [illegible] 1964 S. 63

18) ebenda, S. 63

19) ebenda, S. 64

20) Anzeige im "Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel" am 30. 8. 1919, zitiert in: Hätte ich das Kino, Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a. N., S. 92

21) ebenda, S. 105

22) Alfred Estermann: a.a.O., S. 191/92

23) Viktor Šklovskij: Ejzenštejn, Hamburg 1977, S. 1[illegible]

24) ebenda, S. 129

IV. Film und Literatur - gattungsspezifische Merkmale als Bedingungen der Auflösung und Neuformierung literarischer Darstellungsweisen

25) Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie, zitiert in: Lessing, Gesammelte Werke, Bd. 5, Berlin 1955, S. 91

26) Vgl. Wilhelm Friedrich Hegel: Ästhetik, Berlin 1955, S. 871

27) Karl Marx: MEW, Bd. 3, S. 30

28) Dieter Schlenstedt: Das Werk als Rezeptionsvorgabe und Probleme seiner Aneignung, in: Gesellschaft, Literatur, Lesen - Literaturrezeption in theoretischer Sicht, Berlin und Weimar 1975, S. 306

29) Vgl. Karl Marx: Grundrisse, Berlin 1953, S. 208 ff

30) M. Kagan: Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Ästhetik, Berlin 1974, S. 20

31) Vgl. Robert Weimann: Literaturgeschichte und Mythologie, Berlin und Weimar, 1971, S. 281 ff

Um die Konzentration auf die Ergebnisse von Dieter Schlenstedt nicht als einseitig erscheinen zu lassen, soll an Hand der Arbeit von Weimann ein kurzer Exkurs gegeben werden, der den Stand der Auseinandersetzung marxistischer Literaturwissenschaftler in der DDR mit Vertretern strukturalistischer Theorien in westlichen Ländern skizziert:

In der marxistischen Literaturtheorie und Literaturgeschichtsschreibung findet gegenwärtig eine umfassende und dringend notwendig gewordene Auseinandersetzung mit strukturalistischen Theorien vor allem westlicher Literaturtheoretiker statt. Es geht dabei um einen Methodenstreit der Literaturgeschichtsschreibung wie auch der Analyse und Bewertung einzelner literarischer Werke. So setzt sich Robert Weimann in seinem Aufsatz "Literaturgeschichte und Strukturalismus" mit Roland Barthes auseinander, der in Kontroverse mit dem französischen Akademismus der Entideologisierung von Literatur für eine ausschließlich soziologisch orientierte Literaturgeschichtsschreibung plädiert, wobei, wie Weimann nachweist, die "spezifisch ästhetische" und die "literaturhistorische" Funktion der Literatur vernachlässigt werden.

Ein anderer Vertreter der soziologischen Richtung innerhalb des Strukturalismus ist Lucien Goldmann, der für die marxistische Literaturwissenschaft am interessantesten erscheint, da er den historischen Faktor als wesentlichen Ausgangspunkt literaturhistorischer Untersuchungen betont und sich gegen formalistische Auffassungen vom literarischen Werk als in sich strukturiertem Ganzen wendet, das vor allem eine

immanente Analyse erfordere. Damit kritisiert dieser gleichfalls apologetische antihistorische Soziologie, wie sie sich in westlichen Ländern nach den beiden Weltkriegen immer mehr abzeichnet. Plädiert wird für eine strukturalistisch-genetische Methode, d. h. für die "wechselseitige Verklammerung von Struktur und Funktion". Weimann kritisiert an Goldmann dessen Auffassung von der Homologie zwischen Strukturen der ökonomischen Ebene und der ästhetischen innerhalb des literarischen Werks, da diese eine Vereinfachung darstelle und keinen Raum lasse für spezifische Kriterien ästhetischen Wertes und ästhetischer Wirkung. D. h. es wird das gesellschaftliche Bewußtsein, bzw. das "Kollektivbewußtsein" weitgehend ausgeschlossen, damit auch die "gesamte(n) ideengeschichtliche(n) Vermittlung philosophischer, ethischer und religiöser Prägung".
Als dritten Vertreter strukturalistischer Theorien beschäftigt sich Weimann mit dem Ethnologen und Soziologen Claude Lévi-Strauss, der einen bedeutenden Beitrag geleistet hat zur Anwendung der Prinzipien und Erkenntnisse moderner Sprachwissenschaft auf nicht - linguistische Gegenstände, besonders auf die Ethnologie als Gesellschaftswissenschaft.
Bei allen drei Theoretikern erhebt die marxistische Auffassung den Einwand, daß sie "das sprachwissenschaftliche Modell als Grundmodell der s c i e n c e s  h u m a i n e s" übernehmen, "ohne sich genügend Rechenschaft zu geben über Inhalt und Natur dieses Modells".
Die Auseinandersetzung marxistischer Literaturtheoretiker mit den Möglichkeiten der Analyse, wie sie von der Sprachwissenschaft, der Semiotik, der Informationstheorie und der Kybernetik angeboten werden, bezieht sich vor allem auf die mögliche Bereicherung durch andere Wissenschaften.

Es geht darum, ästhetisches Scheinverhalten in der Literatur in integrierender Zusammenschau mit der Literaturgeschichte und dem gesamtgesellschaftlichen Prozeß besser, d. h. differenzierter erfassen und beschreiben zu können. Auf der Grundlage dieser grundsätzlichen Kritik an strukturalistischen Methoden bürgerlicher Theoretiker kann auch Dieter Daniel-stedt traditionelle Verfahrensweisen der Untersuchung literarischer Werke durch Erkenntnisse dieser modernen Wissenschaften überzeugend bereichern.

32) Vgl. Christian Metz: Semiologie des Films, S. 43, Anmerkung 19)
Die Saussureschen Kategorien, wie auch andere strukturalistische Theorien sind z. B. für die "Semiologie des Films" des Franzosen Christian Metz eine entscheidende Grundlage seiner Auseinandersetzung um die Spezifik filmischer Darstellung und Wirkung.
"Saussure subsumiert zwei heute zu trennende Aspekte unter langage. Einmal ist langage die Summe aus langue [Sprachsystem: etwa vom französischen Fonem bis zum französischen Satz] und parole [Rede, nach Saussure nicht-systematischer Realisierungsrahmen für langue."
"Ein anderes Mal ist langage der Teil der menschlichen Sprechfähigkeit, der 'natürlich' ['universell'] ist, der also von spezifischen, 'arbiträren' Eigenschaften einer spezifischen langue abstrahiert."
Metz bezieht sich hier auf Ferdinand Saussure: Cours de linguistique générale, Paris 1955

33) Dieter Schlenstedt: a.a.O., S. 308

34) Dieter Schlenstedt: a.a.O., S. 309

35) ebenda, S. 312/13

36) ebenda, S. 313

37) ebenda, S. 313

38) ebenda, S. 315

39) Philosophisches Wörterbuch, Leipzig 1974, S. 334

40) Dieter Schlenstedt: a.a.O., S. 316

41) ebenda, S. 319

42) ebenda, S. 321

43) ebenda, S. 322

44) Louis Hjelmslev zählt neben Saussure, Jakobson, Bloomfield, Chomsky, Morris u. a. zu den Begründern der systemhaften Betrachtung von Kunst und von Literatur im besonderen. Aus seiner Arbeit: Prolegomena to Theory of Language, Madison 1963, zitiert Schlenstedt den charakteristischen Satz: "Thus a connotative semiotic is a semitic that is not a language, and one whose expression plan of a denotative semiotic." In seinem Aufsatz: Literaturgeschichte und Strukturalismus gliedert Robert Weimann Hjelmslev ein.

45) Dieter Schlenstedt: a.a.O., S. 323

46) Christian Metz: a.a.O., S. 163

47) Dieter Schlenstedt: a.a.O., S. 329

48) ebenda, S. 329

49) ebenda, S. 332

50) Lew S. Wygotski: Denken und Sprechen, S. 293

51) ebenda, S. 295

52) Siegfried Kracauer: a.a.O.,

53) Rudolf Jurschik, Wirklichkeit und Filmkunst, Berlin 1970, S. 85

54) Rudolf Jurschik: Zu Fragen der Filmkunst, in: Weimarer Beiträge, H. 9 1971, S. 66

55) Peter Wuss: a.a.O., S. 10

56) Dieter Wolf: Die Sprache im Spielfilm, Dissertation. Berlin 1974, S. 5

57) Peter Wuss: a.a.O., S. 1 0

58) Vgl. hierzu auch: Peter Wuss: Zur Klärung der Filmspezifik, Die Dialektik von Dokumentarischem und Fiktionellem im semiotisch-kybernetischen Modell, in: FWB, 1971, S. 144 ff

59) Peter Wuss: a.a.O., S. 12

60) ebenda, S. 22

61) ebenda, S. 25

62) ebenda, S. 26

63) ebenda, S. 29

64) ebenda, S. 31/32

65) ebenda, S. 35

66) Dieter Schlenstedt: a.a.O., S. 320/21

67) ebenda, S. 321

68) ebenda, S. 322

69) Günter Kunert: Warum Schreiben, Thesen zur Literatur, Berlin und Weimar 1976, S. 48/49

70) Peter Anreus: Weltbühne vom 14. 9. 1976, S. 1151/52

71) Rolf Richter: Grigori Kosinzew, Gogoliade, Auf dem Weg zu einem Film, Berlin 1976, S. 210

V. Der Transformationsprozeß. Die Zwischenstufe Szenarium Grigori Kosinzew - Gogoliade

72) Boris S. Mejlach: Künstlerisches Schaffen und Rezeptionsprozeß, Berlin und Weimar, 1977, S. 100

73) Grigori Kosinzew: Gogoliade, Auf dem Weg zu einem Film, Berlin 1976, S. 116/117

74) ebenda, S. 100

75) André Bazin: a.a.O., S. 59

76) Grigori Kosinzew: a.a.O., S. 118

77) ebenda, S. 109

78) ebenda, S. 18

79) ebenda, S. 21

80) ebenda, S. 35

81) ebenda, S. 114

82) ebenda, S. 36

83) ebenda, S. 122

84) ebenda, S. 10

85) ebenda, S. 13

86) ebenda, S. 124

87) ebenda, S. 82

88) ebenda, S. 21

89) ebenda, S. 83

90) ebenda, S. 78

91) ebenda, S. 75

92) ebenda, S. 86/87

VI. Zum Verhältnis von filmischer und literarischer Darstellungsweise - untersucht an den Beispielen "Die Leiden des jungen Werthers", "Die Wahlverwandtschaften", "Nicht versöhnt", "Macherka Muf" und "Asche und Diamant"

93) Egon Günther in: Film und Fernsehen, H. 7, 1976, S. 25

94) Die Leiden des jungen Werthers, Drehbuch vom 20. 7. 75, S. 52

95) Goethe: Die Leiden des jungen Werther. Leipzig 1976, S. 41

96) Die Leiden des jungen Werthers, a.a.O., S. 53

97) Goethe: a.a.O., S. 55

98) Die Leiden...: a.a.O., S. 57

99) Goethe: a.a.O., S. 62

100) ebenda, S. 64

101) ebenda, S. 64

102) ebenda, S. 63, so wird J... im Roman charakterisiert.

103) ebenda, S. 65

104) ebenda, S. 63

105) ebenda, S. 70

106) ebenda, S. 70

107) Die Leiden..., a.a.O., S. 79

108) Dieter Schiller, in: Film und Fernsehen, H. 12, 1974, S. 42

109) ebenda, S. 42

110) ebenda, S. 45

111) Goethe: Tag- und Jahreshefte, in: Poetische Werke, Bd. 16, Berlin und Weimar, 1964, S. 171

112) Goethe: Die Wahlverwandtschaften, Leipzig 1972, S. 5

113) ebenda, S. 6

114) ebenda, S. 12

115) ebenda, S. 24

116) ebenda, S. 43

117) ebenda, S. 53

118) ebenda, S. 190

119) Vorspann zu Machorka Muff

120) Heinrich Böll: Hauptstädtisches Journal, in: Die Erzählungen, Leipzig 1966, S. 552

121) ebenda, S. 553

122) Jerzy Andrzejewski: Asche und Diamant, Berlin 1975, S. 315/16

123) ebenda, S. 318

## VII. Zum Problemkreis filmischer Darstellungsweise und das Verhältnis zum klassischen Erbe in Literatur und Kunst

124) Dieter Schiller: Unser Traditionsverständnis und das klassische Erbe, in: Weimarer Beiträge, Berlin und Weimar 1973, H. 6, S. 153

125) Robert Weimann: Tradition in der Literaturgeschichte, Berlin 1972, S. 10

126) Dieter Schiller: a.a.O., S. 153

127) Dieter Schiller: Film und Fernsehen, H. 12, 1974, S. 42

## Sekundärliteratur


| | |
|---|---|
| Albrecht, E.: | Sprache und Erkenntnis, Berlin 1957 |
| Arnheim, R.: | Film als Kunst, München 1974 |
| Arnoldow, A. I.: | Kulturelle Prozesse im Sozialismus - Aspekte, Tendenzen, Perspektiven, Berlin 1975 |
| Bachy, V.: | Die menschliche Stimme - ein verkanntes Element der Filmsprache, in: STZ, H. 13, 1965 |
| Balázs, B.: | Der Film - Werden und Wesen einer neuen Kunst, Wien 1961 |
| Benjamin, W.: | Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Lesezeichen, Leipzig 1970 |
| Bialostocki, J.: | Stil und Ikonographie, Dresden 1966 |
| Bitomsky, H.: | Die Röte des Rots von Technicolor, Kinorealität und Produktionswirklichkeit, Neuwied und Darmstadt 1972 |
| Bleier Brody, A.: | Das Wort und die Sprache des Bildes, STZ, H. 13, 1965 |
| Bossak, J.: | Authentie und Wahrheit, in: FWB, H. 1, 1963 |
| Brecht, B.: | Schriften zur Literatur und Kunst, Berlin und Weimar, 1966 |
| Burow, A. I.: | Das ästhetische Wesen der Kunst, Berlin 1958 |
| Dudek, W.: | Das Filmmedium, Basel 1968 |
| Engels, F.: | Herrn Eugen Dührings Umwälzung der Wissenschaft, in: EML 3, Berlin 1952 |
| Enzensberger, H. M.: | Baukasten zu einer Theorie der Medien, in: Kursbuch, Frankfurt a. M., 20/1970 |

| | |
|---|---|
| Funktion der Literatur | Aspekte - Probleme - Aufgaben, Berlin 1975 |
| Geerdts, H. J.: | Goethes Roman Die Wahlverwandtschaften, Berlin und Weimar 1966 |
| Gersch, W.: | Film bei Brecht, Berlin 1975 |
| Goethe, J. W.: | Goethe - Schiller Briefwechsel |
| Hager, K.: | Zu Fragen der Kulturpolitik der SED, 6. Tagung des Zentralkomitees, 6/7. 7. 72 |
| Hauser, A.: | Sozialgeschichte der Kunst, Bd. II, München 1953 |
| Hegel, G. W. F.: | Ästhetik, Berlin und Weimar 1965 |
| Hermand, J.: | Synthetisches Interpretieren, München 1968 |
| Hirsch, E. D.: | Prinzipien der Interpretation, München 1972 |
| Jutkewitsch, S.: | Kontrapunkte der Regie, Berlin 1965 |
| Klaus, G.: | Semiotik und Erkenntnistheorie, Berlin 1963 |
| Klaus, G.: | Die Macht des Wortes, Berlin 1965 |
| Knilli, F.: | Hrsg.: Zeichensystem Film, Versuche zu einer Semiotik, STZ, H. 27, 1968 |
| Knilli, F.: | Hrsg.: Literatur in den Massenmedien, Demontage von Dichtung?, München, Wien 1976 |
| Kondratow, A.: | Semiotik und Kunsttheorie, in: Kunst und Literatur, H. 5, 1964 |
| Lebedew, N. A.: | Literatur und Film, Leipzig, Jena 1954 |
| Lenin, W. I.: | Aus dem philosophischen Nachlaß, BML 4, Berlin 1954 |

III/18/38 · Lp G 876/69

| | |
|---|---|
| Lotman, J. M.: | Probleme der Kinoästhetik, Einführung in die Semiotik des Films, Frankfurt a. M. 1977 |
| Lotman, J. M.: | Die Struktur literarischer Texte, München 1972 |
| Lukácz, G.: | Die Eigenart des Ästhetischen, Neuwied 1963 |
| Marx-Engels-Lenin: | Über Kunst und Literatur |
| Michel, G.: | Einführung in die Methodik der Stiluntersuchung, Berlin 1968 |
| Münz-Koenen, I.: | Fernsehdramatik, Experimente - Methoden - Tendenzen, Berlin 1974 |
| Pasolini, P. P.: | Die Sprache des Films, in: Film, H. 2, 1966 |
| Prokop, G.: | Soziologie des Films, Neuwied 1971 |
| Pudowkin, W.: | Filmregie und Filmmanuskript, Berlin 1928 |
| Saussure, F. de: | Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft, Berlin, Leipzig 1931 |
| Schklowskij, V.: | Schriften zum Film, Frankfurt a. M., 1966 |
| Schütte, W. und Jansen, P. W.: | Hrsg.: Rainer Werner Fassbinder, München/Wien, 1974 |
| Tynjanow, J.: | Der Affe und die Glocke, Erzählungen, Drama, Essays, Berlin 1975 |
| Wort im Zeitalter des Bildes, Das: | mit Beiträgen von Wetterling, Vogeley, Gottschalk, Walser, Stählin, Schwitzke, Dürrenmatt, München 1957 |
| Weimann, Lehmann, Walter, Militz: | Tradition in der Literaturwissenschaft, Berlin 1972 |

III/18/38 • Lp G 876/69

Wuss, P.: Kybernetik und Filmwissenschaft, in: FWB, H. 4, 1967

Wuss, P.: Zur Klärung der Filmspezifik, in: FWB, 1971

Wygotski, L. S.: Psychologie der Kunst, Dresden 1976

# T H E S E N

zur Dissertation

"Das theoretische Problem der Transformation von epischen literarischen Werken in ein Kunstwerk der Gattung Film"

Aufgabe der vorliegenden Untersuchung war es, das Problem der Transformation von epischer Literatur in ein Kunstwerk der spezifisch anders wirkenden Gattung Film darzustellen. Dieses theoretisch bisher wenig aufgearbeitete Problem wird als in komplexen Zusammenhängen wirksames analysiert und beschrieben.

Methodisch wird versucht, die komplexen Zusammenhänge durch eine komplementäre Art der Untersuchung zu erfassen. Ziel dieser Art der Darlegung ist es, Theoretikern, besonders aber Publizisten Hinweise und Anregungen für Prinzipien der Verfahrensweise bei der Auseinandersetzung mit konkreten Filmvarianten und förmögliche Kriterien ihrer Bewertung und Einordnung zu geben. Filmemachern werden Aspekte und Schwerpunkte der Selbstverständigung im konkreten praktischen Prozeß der Auflösung, Um- und Neuformierung von literarischen Darstellungsweisen vermittelt.

Das praktische und theoretische Problem der Transformation hat gerade in den letzten Jahren der Entwicklung der sozialistischen Kultur in der DDR wie auch in den anderen sozialistischen Ländern große Bedeutung gewonnen. Filme nach literarischen Werken haben beim gegenwärtigen Stand der Entwicklung der Filmkunst ganz spezielle Möglichkeiten, die Rezipienten mit literarischen Stoffen, - klassischen und modernen -, zu konfrontieren. Sie können zur Verständigung des klassischen Erbes in Kunst und Literatur beitragen und damit zur Entwicklung traditionsbewußterer sozialistischer Persönlichkeiten. Durch die Aneignung und Aufhebung von literarischen Werken der Vergangenheit und der Gegenwart mit den Mitteln des Films kann zur Kontinuität von Gestaltungsproblemen in der Kunst wie auch in [illegible]

Rezeptionsgewohnheiten beigetragen werden.
Gerade für die letzte Zeit kann auch eine bewußter gesteuerte fruchtbare Wechselbeziehung des Fernsehens und des Kinofilms auf diesem Gebiet konstatiert werden. Nicht zuletzt dadurch sind die Ansprüche an die künstlerische Originalität und Gültigkeit der Filmvariante für gegenwärtige gesellschaftliche und kulturelle Prozesse gestiegen.
Für die Praxis des Filmemachens liegen hier noch mannigfaltige Aufgaben, die ganz bewußt und in Abstimmung zur Gestaltung von originalen Gegenwartsstoffen in Angriff genommen werden sollten.

1.
Films nach literarischen Werken müssen a) in dem Zusammenhang der traditionsbewußten Aneignung und Aufhebung des klassischen Erbes in Kunst und Literatur für die Bedingungen der entwickelten sozialistischen Gesellschaft gesehen werden, b) handelt es sich hierbei um ein gattungstheoretisches Problem, bei dem Prinzipien und Gesetzmäßigkeiten der Auflösung, Um- und Neuformierung eines Kunstwerks für die Bedingungen einer anderen Gattung zu untersuchen sind, und c) geht es nicht zuletzt um ein filmpraktisches Problem, also um den bisher noch wenig aufgearbeiteten Selbstverständigungsprozeß von Filmemachern über die Transformationsproblematik, in der sowohl gattungsspezifische Aspekte als auch kreativ-interpretatorische zusammenwirken.

2.
Die Arbeit geht von dem konstatierten Rückstand der Theorie bei der Klärung dieser komplexen Zusammenhänge aus und unternimmt den Versuch, Anregungen zu geben für interdisziplinäre Zusammenarbeit verschiedener Wissenschaftsgebiete, wie Literatur- und Filmtheorie, aber auch allgemeine Kunstwissenschaft, Rezeptionsforschung und -psychologie, Soziologie u. a.

3.
Das Problem der Transformation von epischer Literatur in Film ist beim gegenwärtigen Stand der filmwissenschaftlichen Forschung noch wenig separierbar vom historischen Kontext der Beziehung Film - Theater - Literatur, in der die wesentlichen Phasen der Herausbildung der Filmspezifik stattfanden.
Die Möglichkeiten des Films beim gegenwärtigen Stand seiner Entwicklung, literarische Stoffe in adäquater eigenständiger Weise zu vermitteln, sind so informativ geworden, daß man davon ausgehen kann, daß klassische anspruchsvolle Filme in der Lage sind, literarische Werke in adäquater Weise aufzunehmen und eine vergleichbar intensive Wirkung im Rezeptionsprozeß zu erzielen.

4.
Als eine wesentliche Voraussetzung für die Untersuchung der Transformationsproblematik muß der Vergleich der gattungskonstituierenden Merkmale und Komponenten von Literatur und Film angesehen werden. Sie bilden zugleich die grundlegenden Bedingungen für den praktischen künstlerischen Prozeß der Um- und Neuformierung.
Sie sind in die Methodik der Verfahrensweisen bei der Analyse und Kritik einzubeziehen und ebenso wichtig für mögliche Kriterien der Bewertung und Einordnung der Filmvariante.

5.
Als prinzipieller Unterschied beider Gattungen wird in der Untersuchung die grundsätzlich verschiedene Art der Vermittlung eines lebendig wirkenden Ganzen genannt und die sich daraus ergebende unterschiedliche Organisation des Rezeptionsprozesses. Während in dem schriftsprachlich organisierten literarischen Gebilde diese Vermittlung durch Sätze und Satzzusammenhänge geschieht, die analog zu den entfalteten Sachverhalten und Beziehungen zwischen diesen in der Realität aufweisen, geschieht dies

in der filmischen Darstellung durch die Synthese des visuellen und auditiven Komponenten, die auf Grund des technischen Reproduktionsverfahrens unterschiedliche Grade von authentischer Wirkung erzielen können.
In der Literatur wird ein bestimmtes Verhältnis von konkreteren und abstrakteren Sachverhalten auf Grund der nur-symbolischen Repräsentationsfähigkeit s u k z e s s i v e vermittelt. Dagegen ermöglicht der Film eine konkret-plastische Anschauung, die der Komplexität der Sinnesbereiche des Menschen erst einmal mehr entspricht und zugleich mehr Möglichkeiten für Analogiebildung zur Realität erlaubt.
Wenn man davon ausgeht, daß als Ergebnis der Rezeption von Kunst immer das entsteht, was in der Darstellungsweise nur konstruktiv vorgegeben wird, so kann der Rezeptionsprozeß, den der Film im Vergleich zur Literatur bewirkt als r e z i p r o k bezeichnet werden.
Im Prozeß des Lesens entsteht dann, je nach Stil, Gedrag und individuell künstlerischem Anliegen des Autors eine mehr oder weniger exakt faßbare und beschreibbare konkret-plastische Vorstellung. In der Rezeption des Films besteht dagegen die Tendenz zu einem begrifflichen Fazit, das quasi den Sinn, der sich hinter der konkret-plastischen Anschauung und ihrer Organisation im Filmkunstwerk verbirgt, zusammenfaßt.
Diese Unterscheidung bezieht sich allerdings nur auf den Prozeß der R e k o n s t r u k t i o n g a t t u n g s s p e z i f i s c h e r M e r k m a l e u n d K o m p o n e n t e n u n d i h r e r O r g a n i s a t i o n i n d e r ä s t h e t i s c h e n G e s a m t k o m p o s i t i o n . Die auf der Ebene der Gattungsspezifik jeweils verschieden vermittelte ästhetisch-künstlerische Komponente wird in der Gesamtheit der Rezeption e r g ä n z t zu einem einheitlichen Erlebnis.

6.
Um den Vergleich der Gattungsmerkmale von Literatur und Film noch konkreter fassen zu können als das in der vorliegenden Arbeit geschehen ist, müßten handhabbare Ergebnisse der Rezeptionsforschung, speziell der Rezeptionspsychologie, herangezogen werden können. Das ist gegenwärtig noch nicht möglich. Es wäre beispielsweise eine Möglichkeit, Modellvorstellungen zu den unterschiedlichen Rezeptionsvorgängen zu entwerfen, diese zu vergleichen und daraus differenziertere Ergebnisse zu gewinnen.

7.
Der Vergleich der gattungskonstituierenden Komponenten von Literatur und Film wird in der Arbeit deshalb so betont vorgenommen, weil er sowohl für den praktischen Prozeß der Gestaltung eines Filmkunstwerks nach einem literarischen Werk von großer Bedeutung ist als eben genauso wichtig auch für die theoretische und publizistische Analyse der Filmvariante.
Dieser Vergleich ist aber nur dadurch möglich, daß beide Gattungen in der Funktion der Vermittlung von Bedeutungen invariant sind. Dadurch ist Kommensurabilität in einem umfassenden Sinne gegeben. Durch die gattungsspezifischen Bedingungen und Möglichkeiten des Films wird einmal der Prozeß der Erschließung und Verarbeitung des vermittelten Inhalts anders gesteuert, zum anderen können aber auch bestimmte Aspekte von diesem besonders zu Geltung gebracht werden. Das betrifft die besondere gegenwartsbezogene Wirkungsweise und die Möglichkeit, die nationale und kulturpolitische Dimension auf besondere Weise identifizierbar zu gestalten.

8.
An Beispiel der "Gogoliade - Auf dem Weg zu einem Film" von Grigori Kosinzew wird deutlich, daß auch bei diesem intensiven und ausführlich dargelegten Selbstverständigungsprozeß des bedeutenden sowjetischen Filmregisseurs

die gattungsspezifischen Bedingungen für die Transformation nur sukzessive miteinbezogen werden. Sie sind - obwohl gerade für das praktische und theoretische Problem der Auflösung und Neuformierung literarischer Darstellungsweisen für ein Kunstwerk der Gattung Film wesentliche Voraussetzung -, gegenwärtig nur mehr spekulativ von den allgemeinen künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten und adäquaten Verfahrensweisen bei der Darstellung der konkreten Filmvariante.

Dieser noch bestehende theoretische Mangel ist gleichermaßen belastend für die Entwicklung von Prinzipien der Verfahrensweise in der Analyse, sowie von Kriterien für die Bewertung und Einordnung des Films.

9.

An Beispiel der verschiedenen Phasen bei der Herstellung eines Szenariums kann stellvertretend für den ganzen Transformationsprozeß das schöpferisch-künstlerische Problem belegt werden.

Da das Szenarium (bzw. die bei Kosinzew ausführlich untersuchten Phasen zu dessen Herstellung) noch semiotisch sprachlich fixierte Formen der Auseinandersetzung mit dem literarischen Werk, seiner Auflösung und geplanten Neuformierung, darstellen, können hier wesentliche Schwerpunkte erhellt werden, die im konkreten praktischen Prozeß dann komprimiert und aufgehoben werden.

10.

An Kosinzews Aufzeichnungen, - aus denen in der Arbeit relativ unterscheidbare Phasen und Ebenen der Auseinandersetzung mit Gogols "Petersburger Erzählungen" analysiert werden -, sind folgende Aspekte für die filmwissenschaftliche Forschung verallgemeinerbar und anregend:

a) Die literarische Darstellungsweise muß in einem umfassenden Sinne aufgelöst werden. Dabei geht es darum, dem kreativen Impuls des Autors und seiner Integration in die gesellschaftliche und kulturelle

Situation seiner Zeit auf die Spur zu kommen.

Um dieses beschreiben zu können, muß das literarische Werk verglichen werden mit anderen der gleichen Entstehungsgeschichte und Stilepoche. Auf diese Weise kann das besondere Anliegen des Autors und seine ganz eigenartig-individuelle Schaffensproblematik erfaßt werden.

b) Wichtig für die Transformation sind dabei die Definition einer spezifisch nationalen Komponente in der literarischen Darstellungsweise und konkrete Überlegungen, diese in der Filmvariante wirksam werden zu lassen.

c) Aus der Analyse und Beschreibung der Beziehung von literarischer Darstellungsweise zu den historisch determinierten Sachverhalten in der Realität muß die filmisch-ästhetische Ebene entwickelt werden, in der sowohl der historisch-konkrete Kern dieser Beziehung als auch Möglichkeiten für aktuelle Bezüglichkeiten aufgehoben werden.

d) Auf dieser Basis vorbereitender geistiger Auseinandersetzung mit dem literarischen Werk können dann schon konkret-plastisch beschreibbare Vorstellungen für die filmische Darstellungsweise entwickelt werden.

Das Grundproblem bei der Transformation in den Film besteht darin, daß sich der Filmemacher als kreativer Partner des Schriftstellers ausweisen muß, bzw. daß er für sich einen kreativen konzeptionell-stilistischen Ansatz findet. Deshalb kann man in der theoretischen Auseinandersetzung mit dem Transformationsprozeß auch nur bedingt wissenschaftlich formulierbare Prinzipien und Kriterien anführen. Diese stellen, - gegenwärtig jedenfalls noch -, letztlich nur "Eckpfeiler" dar.

II.

Obwohl die konkrete Filmvariante ein eigenständig existierendes originales Kunstwerk ist, wird sie doch in einem bestimmten Zusammenhang zum literarischen Werk betrachtet.

D. h. sie wird bewertet als Neuformierung eines literarisch vorgegebenen Stoffs in einem Kunstwerk der prinzipiell anders wirkenden Gattung.
Man kann deshalb von einer Beziehung von literarischer Darstellungsweise und filmischer sprechen, die sich in einem bestimmten mehr oder weniger bewußt ausgestalteten "Übersetzungsverhältnis" ausdrückt.
Im Film werden Bedeutungsrelationen, aber auch stilistische Prinzipien literarischer Darstellungsweisen aufgenommen und bewertbar innerhalb des allgemeineren Zusammenhangs der traditionsbewußten Aufhebung und Aneignung des Erbes in der Literatur und Kunst.
Erkenntnisse und Einordnungsmöglichkeiten, die von der Literaturwissenschaft entwickelt wurden, können dabei als allgemeine Richtlinien der Analyse und Bewertung des Films herangezogen werden.
Wichtig ist aber, daß die Interpretationsvariante, die der Film letztlich bietet, als Einheit von gattungsspezifischen Komponenten und individuell-kreativen betrachtet wird.

12.
In diesem Sinne werden in der Arbeit an den Filmen "Die Leiden des jungen Werthers", "Die Wahlverwandtschaften", "Nicht versöhnt", "Machorka Muff" und "Asche und Diamant" Möglichkeiten filmspezifischer Neuformierung analysiert und beschrieben, die einerseits eine bestimmte Beziehung zur literarischen Darstellungsweise aufweisen, zum anderen aber - gattungsspezifisch bedingt - auf gegenwärtige Problemsituationen besonders wirken.

13.
An den Filmbeispielen werden zugleich ganz verschiedene künstlerische Methoden bei der Neuformierung beschrieben und auch deren unterschiedliche Gelungenheit und Wirksamkeit innerhalb konkreter Bedingungen der Rezeption benannt.

14.
Entsprechend dem Anliegen und der Methode der Arbeit stellen die Untersuchungen an den Filmbeispielen Kurzumfassenden Analysen dar. In ihnen wird versucht, besonders die gattungsspezifisch bedingten Komponenten der Wirkungsweise der Filme - auch im Vergleich zum literarischen Werk - herauszuarbeiten. Dadurch kann der semantische Aspekt nicht umfassend und konsequent mit einbezogen und ausgeführt werden.
Es wird aber bei jedem Film auf einen bestimmten Aspekt orientiert, der für die Veränderung und andere Strukturierung der konkreten Bedeutung durch die Möglichkeiten des Films steht. Das sind bei den DEFA-Filmen Erscheinungen ihre besondere Gegenwartsbezogenheit, bei "Asche und Diamant" die nationale Dimension der Darstellungsweise und bei den Filmen von Straub ihre Intention und Funktion innerhalb der konkreten kulturpolitischen Situation in der Bundesrepublik der sechziger Jahre.

15.
Als ein wesentliches Kriterium für die Bewertung des Films wird die Methode benannt, durch die in unterschiedlichem Grade der Prozeß der Transformation bewußt deutlich gemacht wird. Am Beispiel der Filme von Jean-Marie Straub wird erkennbar, daß diese abhängig ist von der konkreten Kommunikations- und Rezeptionssituation, in der der Film wirksam werden soll.

16.
Notwendigkeiten und Möglichkeiten, in der filmischen Darstellungsweise auf die literarische Vorgabe zu verweisen, unterscheiden sich bei Filmen nach klassischen Werken gegenüber solchen nach Gegenwartsliteratur. Filme nach literarischen Werken der Gegenwart sind, wie an "Asche und Diamant" ausgeführt wird, stärker an der Bedingungen und Sachverhalten in der Realität orientiert. Das deshalb, weil sie eben neue oder neu gesehene

[illegible] oder wenigstens auf künftige Ereignisse, mit denen die Menschen noch zu tun haben, beziehen lassen. Der soziale und kulturelle Prozeß der Entwicklung zwischen der Entstehung des literarischen Werks und des Films fällt hier weit weniger ins Gewicht.

17.

Für Filme nach Klassikern gilt dagegen, daß in ihnen in irgendeiner Weise Hinweise gegeben werden auf Stil und Komposition der literarischen Darstellungsweise. Diese beeinträchtigt, – soweit sie als bewußt eingesetzt erkennbar ist –, nicht die Eigenständigkeit und künstlerische Originalität des Films. Man muß vielmehr in den Möglichkeiten, die der Film in der Gegenwart entwickelt hat, die Fähigkeit finden, bewußt auf Darstellungsweisen anderer Gattungen zu verweisen.
Hier liegt ein grundlegender Unterschied zwischen konventionellen Massenproduktionen, die die Literatur nur als Vorwand für effektvolle Kinowirkungen ausbeuten, und künstlerisch anspruchsvolleren Filmen, die in unterschiedlichem Grade den Transformationsprozeß bewußt machen.

18.

Wesentliche Prinzipien der Auseinandersetzung mit Filmen nach epischen literarischen Werken für die Filmwissenschaft wie auch für die Publizistik werden in der Arbeit an den behandelten Zusammenhängen entwickelt. So wird eine analoge Methode zu den Phasen der Auseinandersetzung im Transformationsprozeß vorgeschlagen. Auf diese Weise kann a) das besondere Verhältnis des Filmemachers zum literarischen Werk erfaßt werden, d. h. der kompositionell-stilistische Ansatz für die Gestaltung der Filmvariante wird beschreibbar als konkrete künstlerische Absicht, Wirkungsmöglichkeiten für die Gegenwart zu erzielen.
b) Die kompositionell-stilistischen Lösungen des Films sind in ihrer Beziehung zur literarischen Konstruktion

und in der Befähigung auf analoge Probleme der Gegenwart zu analysieren.

c) Für die Methodik der Verfahrensweise wird auch die Position des Theoretikers, bzw. Kritikers und Rezensenten wirksam.

Prinzipiell sind in der DDR auf diesem Gebiet gegenwärtig zwei Positionen zu unterscheiden: einmal die von Literaturwissenschaftlern, die sich mit den Möglichkeiten des Films, Literatur in adäquater Weise aufzuheben und dem Rezipienten nahe zu bringen, auseinanderzusetzen beginnen, zum anderen bemühen sich filmwissenschaftlich orientierte Kritiker darum, die Eigenständigkeit und künstlerische Originalität der Filmvariante erfaßbar zu machen. Die Kriterien, die beide einbringen, sind sehr wertvoll und tragen bei zu einer mehr interdisziplinären Analyse und Bewertung.

19.

Kriterien für die Bewertung und Einordnung der Filmvariante können bisher nur aus den Zusammenhängen bezogen werden, die in der Arbeit behandelt wurden. Da das kreativ-interpretatorische Problem im Transformationsprozeß noch nicht differenzierter erfaßbar ist, kann für die Entwicklung von Kriterien der Bewertung im wesentlichen nur von bestimmten Schwerpunkten ausgegangen werden:

a) Es sind unterschiedliche Verfahrensweisen der Neuformierung eines literarischen Stoffs für den Film denkbar. Daraus ergeben sich aber auch unterschiedliche Beziehungen von filmischer Darstellungsweise zur literarischen.

Die Gültigkeit, bzw. auch Relativität des Films kann gemessen werden am zu analysierenden Stand der Aufhebung und Aneignung von Literatur durch Film und Fernsehen, am allgemeinen Stand der Auseinandersetzung um das Erbe in Literatur und Kunst und der Beschäftigung der Literaturwissenschaft mit dem konkreten Werk.

b) Die Einheit von gattungsspezifischen Komponenten und in der Tradition der Aneignung und Pflege von Literatur integrierter künstlerischer Gehalte wird gegenwärtig am besten durch die Analyse und Beschreibung der filmgestalterischen Leistungen und ihres Zusammenwirkens innerhalb der ästhetischen Gesamtkomposition erfaßbar und bewertbar.

c) Besonders für Filme nach klassischen literarischen Werken, aber auch nach Gegenwartsliteratur, wird die Gestaltung der nationalen Komponente mehr und mehr zum Wertkriterium. Für die Abgrenzung traditionsbewußter Transformationsverfahren unter den Bedingungen der entwickelten sozialistischen Gesellschaft gegenüber der Vielzahl von westlichen Massenproduktionen (in denen es oft mehr oder weniger darum geht, einen "Bestseller", an dem auch ein klassisches Werk aus modischen und merkantilen Gründen manipuliert werden kann, möglichst auch noch für Film und Fernsehen auszubeuten), erhält die Bewältigung dieser Dimension in der Gestaltungsweise große Bedeutung.
Nicht zuletzt kann die Filmvariante zu einer wirksamen Sicht auf humanistische Bestrebungen in der Geschichte der Entwicklung deutscher gesellschaftlich-kultureller Verhältnisse beitragen. Das gilt selbstverständlich ebenso für die progressive Auseinandersetzung mit der kulturellen Entwicklung anderer Nationen durch filmkünstlerische Gestaltungsweisen.

d) Wichtiges Wertkriterium ist in diesem Zusammenhang auch die Bewältigung einer dialektischen Beziehung von historischer und aktueller Bedeutsamkeit in der Gestaltung der Filmvariante.
Auf Grund der beschriebenen spezifischen Möglichkeiten des Films kann er zu einer Konkretisierung und zugleich Bereicherung der von der allgemeinen Literaturwissenschaft entwickelten Erkenntnisse über die

Dialektik von Historizität und Aktualität bejahen. An dem dargelegten Unterschied der künstlerischen Verfahrensweisen in "Die Leiden des jungen Werthers" und "Die Wahlverwandtschaften" werden zwei prinzipielle Möglichkeiten in diesem Zusammenhang benannt: Die eine besteht darin, die literarische Darstellungsweise dahingehend aufzubereiten, daß in der konkret-plastischen Anschauung der Akzent auf die psychisch-physischen Strukturen für die Haltungen und Verhaltensweisen der Figuren gelegt wird, die andere dagegen ist bestrebt, auf die Kontinuität der künstlerischen Gestaltungsproblematik des jeweiligen Stoffs zu orientieren. In beiden DEFA-Filmen sind diese Verfahrensweisen selbstverständlich nicht etwa pur realisiert. Der unterschiedliche konzeptionelle Ansatz vermittelt aber zwei prinzipiell verschiedene Möglichkeiten der Bewältigung der Dialektik von Historizität und Aktualität in der filmischen Darstellungsweise.